

General Issue

VOLUME XXII SPRING 1993 NUMBER 1





General Issue

VOLUME XXII SPRING 1993 NUMBER 1

We wish to thank the Department of Spanish and Portuguese and the Graduate Students Association at UCLA for making this issue possible.

MESTER is sponsored by the Graduate Students Association, University of California, Los Angeles. It publishes critical articles, interviews and book reviews in Spanish, Portuguese and English.

To be considered for publication, manuscripts should follow the *New MLA Style Sheet.* Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and *three* copies are required for all work. Please do not write author's name on manuscripts: attach cover letter. The original of rejected articles will be returned on request if sufficient loose postage accompanies the manuscript. Submissions that are being considered by another journal or by a publisher are not accepted. Authors receive five complimentary copies of the issue in which their work appears.

Manuscripts, subscriptions and editorial correspondence should be addressed to: *MESTER*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Los Angeles, California 90024-1532.

MESTER is published semiannually. It is affiliated with the Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles. The annual subscription rate is US$30.00 for institutions, US$24.00 for Latin America, US$18.00 for individuals and US$12.00 for students. Add US$5.00 for subscriptions outside of the United States, Canada, and Mexico. Please make checks payable to *MESTER*.

MESTER is indexed in the MLA International Bibliography.
MESTER is a member of CELJ, the Conference of Editors of Learned Journals.

ISSN 0160-2764



Literary Journal of the Graduate Students of the
DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

VOLUME XXII SPRING 1993 Number 1

CONTENTS

ARTICLES

The Role of the Fourth Deadly Sin in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*
Sandra E. Del Cueto 1

Ficción, historia y autoridad: Juan José Millás y el narrador inconstante en *Letra muerta*
Robert Baah 9

Lo mágico-religioso en el indigenismo y en la vida de José María Arguedas
Efraín Kristal 19

El niño y el adulto: Cara y cruz de la liberación en *El beso de la mujer araña*
Thomas J. Di Salvo 31

Bound by Fiction: Figural Entrapment in *Dom Casmurro* and *Madame Bovary*
M. J. Muratore 41

A crônica brasileira: Gênero literário representando o espírito do Modernismo e a capacidade de conservar o Humanismo na Modernidade
Sylvia C. Blynn-Avanosian 53

INTERVIEWS

"Yo me percibo como una escritora de la modernidad": Una entrevista con Cristina Peri Rossi 67

Memoria y escritura, "armas contra el olvido": Una entrevista con Luisa Valenzuela 89
Las nuevas ondas de José Agustín 103

PUBLICATIONS RECEIVED 119

TEAM OF REVIEWERS 121

CONTRIBUTOR'S PAGE 123

Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

The Role of the Fourth Deadly Sin in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*

Envy was a topic much in vogue in the Middle Ages, and both Juan Ruiz's *Libro de buen amor* (c.1343) and Alfonso Martínez de Toledo's *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438), two masterpieces of that era, devote a considerable amount of discussion to this phenomenon in their works. In Juan Ruiz's *Libro de buen amor* envy is included as one of the seven deadly sins and is described as a malady: "Gula, envidia, açidia, que s'pegan como lepra" (50; verse 221), and Martínez de Toledo's *Arcipreste de Talavera* contains two chapters of description and analysis of this supposed illness. Although envy exists at all social levels, as *La Celestina* suggests, in this paper it will be traced through the characters of Pármeno and Areúsa to demonstrate the role envy plays in the death of Calisto.

It is often believed that "el loco amor" is what leads Calisto to his death for he is referred to by critics as the personification of the theory of "el loco amor" as described in the first part of *Arcipreste de Talavera* where "crazy love" keeps men from becoming closer to God, brings about physical impairment and even causes death. Stephen Gilman sees act I of *La Celestina* as an introduction for a work whose thesis is that of blasphemy and its punishment (169). Thus, "el loco amor" is presented as blasphemous, and death as a disciplinary measure. This conclusion is justifiable because Calisto's death in the *Comedia de Calisto y Melibea* (1499) lends itself to a variety of interpretations, some of which are offered in María Rosa Lida de Malkiel's chapter on "La motivación" in which there is a section subtitled "La muerte de Calisto en la *Comedia* y en la *Tragicomedia*" (ch. VIII). The present analysis, though, is based on the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* published in 1502 with an additional five acts. In this latter version Calisto's death is more defined because, as this paper will show, his death is caused by one of the deadly sins — envy. With the additional five acts, the influence of envy in Calisto's death can be traced back to the very first act of Rojas' work.

In act I Calisto accuses Pármeno of being envious: ". . . ruégote, Pármeno, la envidia de Sempronio, que en esto me sirve y complace; no ponga

impedimento en el remedio de mi vida, que si para él hobo jubón, para ti no faltará sayo. . ." (62; act I).[1] This accusation is unfounded, and Pármeno denies it by saying, "¿Cuándo me viste, señor, envidiar o por ningún interés ni resabio tu provecho estorcer?" (63; act I). Pármeno reaffirms his lack of envy when in conversation with Celestina he says, "Querría pasar la vida sin envidia, los yermos y aspereza sin temor, el sueño sin sobresalto . . ." (69; act I). What happens, therefore, in the first act is that Pármeno is accused of something that he is not; he is falsely characterized as an envious person when in reality there is nothing to substantiate this claim.

Envy is referred to twice in the second act. Calisto again accuses Pármeno of envy by saying "Pues pido tu parecer, séme agradable, Pármeno; no abajes la cabeza al responder. Mas como la envidia es triste, la tristeza sin lengua, puede más contigo su volutad que mi temor" (76; act II), and in the same conversation Pármeno is called "aposentamiento de la envidia" (77; act II). At this point, though, the reader has no reason whatsoever to justify characterizing Pármeno as envious.

Calisto's accusation puzzles the reader for it is apparent that Pármeno wants what is best for Calisto: "No hay cierto tan malservido hombre como yo, manteniendo mozos adevinos, rezongadores, enemigos de mi bien. ¿Qué vas, bellaco, rezando? Envidioso, ¿qué dices, que no te entiendo?" (113; act VI).

Pármeno is accused of being envious not only by Calisto but also by Sempronio and Celestina. In conversation with Pármeno, Sempronio says: "¡Oh, intolerable pestilencia y mortal te consuma, rijoso, envidioso, maldito!" (108; act VI). In act VIII Sempronio charges Pármeno again: "¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder. Calisto a Melibea, yo a Elicia, tú de envidia has buscado con quien perder ese poco de seso que tienes" (136). Once again, Pármeno is accused of envying Calisto's wealth this time by Celestina in act VII, "No llores tú la hacienda que tu amo heredó, que esto te llevarás de este mundo, pues no le tenemos más de por nuestra vida" (121). Despite the characters' insistence on depicting a Pármeno moved by envy, the reader has no bases on which to justify this defamation of his character. As observed by the critic Dorothy Clarke in her book *Allegory, Decalogue, and Deadly Sins in La Celestina*, "If we were not told that Pármeno is jealous we would never suspect it" (7).

Establishing a relationship between Pármeno and envy serves two purposes. First, envy gets introduced from the very beginning, thus creating a climate of dramatic suspense for its own development. Second, by ascribing envy to an innocent character its presence is made conspicuous. In Rojas' time it was common for books to contain a "verdad escondida." That is, writers would present themes in the form of a puzzle for the reader to piece together. Thus, a suspicious reader would wonder about the insistence on Pármeno's envy when in fact it seems to be more talked about than real.

It is not surprising, then, that Pármeno is paired with Areúsa in the work.

Although he is the one constantly referred to as envious, it is she who acts in envious ways. The plot of the story hinges on her envy from the beginning of the work through her association with Pármeno even though Areúsa does not enter until act VII.

The fourth deadly sin as found in *Arcipreste de Talavera* is envy (136; ch. IV, pt. I). There is a remarkable resemblance (if not a literal resemblance) between Martínez de Toledo's chapter IV and Rojas' act IX. Areúsa personifies the envy as explained in *Arcipreste de Talavera*, chapter IV. As the narrator in *Arcipreste de Talavera* claims to have seen the object of envy undressed, similarly Areúsa claims to have seen Melibea undressed. In the same manner that the narrator in *Arcipreste de Talavera* mocks her enemy's cosmetics, Areúsa ridicules Melibea's face creams. But contrary to the narrator in *Arcipreste de Talavera* who describes the object of envy as in many ways the opposite of how the narrator appears to be, Areúsa ridicules Melibea's body which, as it is described by Celestina in act VII, seems to be quite similar to her own. If, in fact, Melibea's body were comparable to Areúsa's, one would wonder why she speaks of Melibea's body as grotesque. A reasonable answer can be found in *Arcipreste de Talavera*, chapter IV, pt. 1:

> En tanto que non la puede alabar nin byen della dezir, que sy en algo algún bien della dize, que diez vezes después mucho más non la afee. Demás, pocas mugeres fallarás que sus lenguas fallar pudyesen en mal dezir con pura enbydia; e piensan las cuytadas que mal diziendo de otras fazen a sy fermosas, e desonrando a otras acrescientan en su honra. (140)

Thus, it is Areúsa's envy of Melibea that does not allow for a kinder description of the later's physique.

Areúsa seems to be the most misunderstood character in *La Celestina*. Critics such as Stephen Gilman and María Rosa Lida de Malkiel feel that she undergoes a radical transformation in the *Tragicomedia*. For example, Gilman claims that "Rojas is perfectly aware that the process of continuation has resulted in a new Areúsa, an Areúsa typified for purposes of comedy" (203). He suggests that the intrigue carried on by Areúsa "tends towards the theatrical and the purely comic—with all the jesting, typification, and scenic maneuver thereby implied" (205), and he uses as an example the scene in which Centurio jokes about his own name. On the contrary, the comic relief rendered by Centurio's joke in act XVII reflects on his own stupidity and has nothing to do with Areúsa. She is not amused by it and immediately returns to the subject at hand. There is no change in her demeanor. Such an affirmation undermines the envy expressed by Areúsa in the acts before her machinations began.

An examination of Areúsa's dialogue with Celestina will show that she is as sly, devious and serious as Celestina herself as early as in act VII. Gil-

man characterizes Areúsa's behavior in this act as coy (203). Judging by the Latin sense of "coy," one assumes that Areúsa is bashful and shy. But further analysis of her behavior shows that she is merely pretending to be coy; just as Melibea pretends to be coy at the mention of Calisto's name when Celestina speaks of him in act IV. Areúsa's (as well as Melibea's) conversation with Celestina is masked. Not only does the reader know this, but Celestina makes Areúsa's hypocrisy more apparent by saying "¡Anda, que bien me entiendes, no te hagas boba!" (128; act VII). It is evident that Celestina sees through Areúsa's words: "A las obras creo; que las palabras, de balde las venden dondequiera" (128; act VII).

Another example of how Areúsa's character is misunderstood is Gilman's interpretation of her comment, "No digo por esta noche, sino por otras muchas" (Rojas 129; act VII). Areúsa says this as an excuse for not initiating a relationship with Pármeno and, although Gilman sees it as coyness, Celestina recognizes it as an excuse, disregards it and begins her long monologue on the advantages of having two lovers rather than one. This monologue is delivered in an effort to get Areúsa to allow Pármeno to stay with her overnight. But the fact that Pármeno stays with Areúsa is not due only to Celestina's ability to persuade. It appears that Areúsa had a pending indebtedness to Celestina. Although the nature of the obligation is not disclosed, it can be assumed that it was grave given Areúsa's expressed fear of Celestina: "antes me quebraré un ojo que enojarte" (132; act VII).

Undoubtedly, Areúsa's ability to deceive is as keen as Celestina's. This can be observed as early as in act VII. Here her question as to Celestina's visit is subtly hypocritical: ". . . dime a qué fue tu buena venida" (128). On this occasion Areúsa is assuming the position dictated by the society of her time. She treats Celestina diplomatically because cultural customs dictated a regard for older member of society. Moreover, despite (and/or because) of her reputation, she is well regarded, albeit superficially, by the other characters in the work. With the exceptions of Pármeno and Areúsa, none of the other characters are disrespectful to her. Pármeno, who is the most adamantly opposed to Celestina, keeps his animosity towards her at a minimum in her presence. Areúsa, does not insult her directly but the pretense with which she deals with Celestina is communicated to the reader/audience through her satirical, parenthetical expressions: "¡Válala el diablo a esta vieja, con qué viene como huestantigua a tal hora!" (126; act VII).

As mentioned previously, Lida de Malkiel also refers to Areúsa as "la nueva Areúsa" (664). The above analysis of the conversation Areúsa has with Celestina in act VII serves to show that the deceitful Areúsa of act VII is the same malicious Areúsa of act IX despite Lida de Malkiel and Gilman's depiction of her as having undergone a radical transformation. On the contrary, her character seems not to change but to flourish in act IX in the absence of Celestina. Areúsa feels more at liberty to do as she pleases after Celestina's death: "Quizá por bien fue para entrambas la muerte de

Celestina, que yo ya siento la mejoría más que antes. Por esto se dice que los muertos abren los ojos de los que viven, a unos con haciendas, a otros con libertad . . ." (209; act XVII).

The variation in the interpretations of Areúsa's character are perplexing for she gives quite an accurate account of herself to Elicia. There is no doubt in Areúsa's sincerity in warning Elicia not to judge her by her appearance: "no me hayas tú por hija de la pastelera vieja" (202; act XV). She has apparently deceived her critics just as she was able to deceive Celestina, for she later tells Elicia "aunque ella [Celestina] me tenía por boba, porque me quería yo serlo" (213; act XVIII). To ascribe a transformation to Areúsa's character would weaken the personal strength which Rojas intended for her to possess.

It is interesting to note, though, that there is a duality to Areúsa's character. Although she personifies envy, she also fears it: ". . . si yo soy sentida, matarme ha? Tengo vecinas envidiosas" (129; act VII). It is this duality which leads to the underlying force behind Areúsa's envy. Her envy is rooted in the fact that she longs to be a "señora" like Melibea. This is evident when Areúsa tells Celestina that she wants only one lover, her soldier friend, because ". . . me da todo lo que he menester, tiéneme honrada, favoréceme y trátame como si fuese su señora." (128; act VII). Her desire to be a "señora" is also evident in the act VII bedroom scene. Not only does Areúsa greet Pármeno in a very polite manner, "Gentilhombre, buena sea tu venida" (130; act VII), but she expects him to be courteous in return: "No será él tan descortés . . . señor mío, no me trates de tal manera; ten mesura por cortesía; . . . quítate allá, que no soy de aquellas que piensas; no soy de las que públicamente están a vender sus cuerpos por dinero" (131; act VII). Celestina was aware of Areúsa's aspirations, for in trying to persuade her Celestina calls her "honrada" (131; act VII). But when she sees Areúsa demanding that Pármeno play her game, Celestina angers: "¿En cortesías y licencias estás? . . . ¿Qué es esto, Areúsa? ¿Qué son estas estrañezas y esquividad, estas novedades y retraimiento?" (131; act VII). Areúsa's monologue in act IX explains why she has not wanted to act as a servant, "he querido más vivir en mi pequeña casa, exenta y señora" (150). Her dream of being able to be a "señora" is also evident in act XV when she believes that Centurio would be most anxious to obey her orders, "¡Pues, qué gozo habría agora él en que le pusiese yo en algo por mi servicio, . . . y vería él los cielos abiertos en tornalle yo a hablar y mandar!" (202). Her envy, thus, is nurtured by the frustration that she feels given the fact that her aspiration of ascending in social status cannot be realized. The static nature of the feudal society in which she moves does not allow such an occurrence.

Be it in the *Comedia* or the *Tragicomedia*, Areúsa is the common denominator who plays an important role in the plot that leads to Calisto's death. In the *Tragicomedia* Areúsa initiates the series of events that lead to his death. She replaces Celestina as the head prostitute and instigator, which

thus puts her in a position as crucial as that of a protagonist. Areúsa's importance in the plot should not be underestimated. Of the five acts that were added in the *Tragicomedia* much time is devoted to Sosia's visit, Elicia's mourning and Centurio's character, all of which develop Areúsa's character and role. Interestingly enough, Lida de Malkiel points out, "de los cinco actos agregados, tres y medio se proponen hacer plausible la muerte de Calisto" (229). It is apparent that Areúsa's character, and therefore her actions, were meant to be an important part of the plot. Had Areúsa not spoken to Centurio, and had Centurio not sent someone to cause a distraction at Melibea's house, the course of events that led to Calisto's death would not have been triggered.

Pármeno is quite accurate when he says in act XII, "Porque soy cierto que esta doncella ha de ser para él [Calisto] cebo de anzuelo o carne de buitrera, que suelen pagar bien el escote los que a comerla vienen" (170), but although the bait may catch its prey, it is, in reality, the hook that actually kills. The hook in *La Celestina* is envy, and like all hooks it is masked by a bait. Pármeno says the bait is Melibea. The prey is Calisto.

In act X Tristán summarizes it very clearly. When talking with Sosia about his visit to Areúsa, he says,

> Mira, Sosia, y acuérdate bien si [Areúsa] te quería sacar algún punto del secreto de este camino que agora vamos, para con que lo supiese revolver a Calisto y Pleberio, de envidia del placer de Melibea. Cata que la envidia es una incurable enfermedad donde asienta, huéspedque fatiga la posada; en lugar de galardón, siempre goza de mal ajeno. Pues si esto es así, ¡oh, cómo te quiere aquella malvada hembra engañar con su alto nombre, del cual todas se arrean! Con su vicio ponzoñoso quería condenar el ánima por cumplir su apetito, revolver tales casas <cosas> para contentar su dañada voluntad. ¡Oh arrufianada mujer, y con qué blanco pan te daba zarazas! Quería vender su cuerpo a trueco de contienda. (219)

Sosia immediately confirms Tristán's conclusions about Areúsa's evilness by saying: "Astuta sospecha has remontado y creo que verdadera" (219; act X).

Although Areúsa states that she wants to get revenge for the death of Pármeno when she talks to Centurio in act XVIII, "Yo te perdono con condición que me vengues de un caballero, que se llama Calisto, que nos ha enojado a mí y a mi prima" (215), it is apparent that she is most excited at the thought of ruining the love affair between Calisto and Melibea. Areúsa answers her own question in act XV when she asks "¿de quién mejor se puede tomar venganza?" (202). The answer is found at the end of that paragraph: "que yo le haré armar un lazo con que Melibea llore cuanto agora goza" (202). She confirms her ill intentions towards Melibea in act XV when speaking with Elicia: "Hermana, no seamos nosotras lastimeras; haga

lo que quisiere, mátele como se le antojare. Llore Melibea como tú has hecho" (217). The wickedness of Areúsa's words reveal her desire to bring Melibea down from the status of "señora" to that of a prostitute mourning her lover. This thought, no doubt, causes Areúsa much pleasure for she realizes that she cannot elevate herself to Melibea's position.

Areúsa's character is undoubtedly a central one in the plot of the *Tragicomedia*. As Lida de Malkiel writes: "las dos [Elicia y Areúsa] son los agentes indirectos de la muerte de Calisto y Melibea quienes, por trágica ironía, apenas tienen noticia de su existencia" (686), and just as the deaths are subdued in Rojas' work, so is one of the driving forces behind them — envy.

Sandra E. Del Cueto
University of California, Los Angeles

NOTES

1. I am using for page references Doroth S. Severin's edition of *La Celestina* (Madrid, 1991).

WORKS CITED

Beltrán, Luis. "La envidia de Pármeno y la corrupción de Melibea." *Insula* 398 (January 1980), 3, 10.

Clarke, Dorothy. *Allegory, Decalogue, and Deadly Sins in La Celestina*. Los Angeles: University of California Press, 1968.

Gilman, Stephen. *The Art of "La Celestina."* Wisconsin: UP, 1956.

Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina."* Buenos Aires: Eudeba, 1962.

Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Madrid: Clásicos Castalia, 1970.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Alianza, 1991.

Ruiz, Juan. *Libro de buen amor*. Mexico: Porrúa, 1970.



Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

Ficción, historia y autoridad: Juan José Millás y el narrador inconstante en *Letra muerta*

All of them [unreliable narrators] make stronger demands on the reader's power of inference than do reliable narrators.

Wayne Booth

Es posible observar un doble proceso de interiorización y exteriorización en *Letra muerta*.[1] Por una parte, el texto se convierte en su propio objeto de discurso; habla de sí mismo, del proceso de su devenir y de su valor ontológico. Por otra parte, como si el autor implícito sospechara la insuficiencia de la hermenéutica de introversión, hace que el texto salga de sí mismo para completarse en la praxis extraliteraria, como la col, "encerrada en sí misma y abierta al mismo tiempo. . ." (Roig 100). Es entonces cuando el narrador pone en la picota a la Iglesia católica, y lo hace mediante su propia experiencia en un convento donde es seminarista.[2] Este maridaje de la ficción y la realidad extratextual, que para mí constituye una narrativa de emancipación (Downing 69)[3] o una purificación redentora (Argyros y Aline Flieger 54),[4] ha sido bautizado de metaficción historiográfica por Linda Hutcheon, quien lo considera también una de las características primordiales de la novela postmodernista (5).

El narrador en *Letra muerta* lleva a cabo una campaña de afeamiento destinada a desacreditar, primero, la institución religiosa que se encarga de su formación y, en segundo lugar, la obra literaria. Irónicamente, él mismo es objeto de mofa del autor implícito puesto que éste siembra su habla de errores y contradicciones. A consecuencia de ello, el mensaje que el narrador pretende comunicar al "público narrativo ideal"[5] se ve descalificado. El público narrativo autorial, aquel que recibe el relato como un mensaje ficticio de un autor (Rabinowitz 134), capta un mensaje contrario al que se dirige al público narrativo ideal. A continuación, me propongo verificar la in-

constancia del narrador y examinar cómo la falta de fiabilidad afecta el destino del discurso.

En 1961 Wayne Booth formuló la primera teoría del narrador inconstante al definir a éste como aquel que no sigue los valores y los propósitos del autor implícito. También observó que hay narradores fiables que de vez en cuando se someten a alguna ironía accidental, convirtiéndose así en narradores no fiables, en el sentido de ser potencialmente engañosos. Sin embargo, este tipo de ironía no es suficiente para que califiquemos de inconstante al narrador. Tampoco consiste la inconstancia simplemente en mentir, sino que el narrador ha de actuar inconscientemente, equivocarse, o creerse dueño de unas virtudes que el autor implícito le niega (158-59). Muchos críticos y teóricos han circulado esta formulación seminal en términos similares. Así, Seymour Chatman considera el narrador no fiable en estos términos:

> What makes a narrator unreliable is that his values diverge strikingly from that of the implied author's. That is, the rest of the narrative— "the norm of the work" —conflicts with the narrator's presentation, and we become suspicious of his sincerity or competence to tell the "true version."
>
> In "unreliable narration" the narrator's account is at odds with the implied reader's surmises about the story's real intentions. The story undermines the discourse. We conclude, by reading out between the lines, that the events and existents could not have been "like that," and so we hold the narrator suspect. Unreliable narration is thus an ironic form. (149, 233)

Por su parte, Félix Martínez Bonati afirma que "Sugerir ocasionalmente (con contradicciones o por la naturaleza de lo narrado) "errores" del narrador, incomprensión o deformación de los hechos que narra, es sutileza técnica del autor [implícito] que *presupone* [un] orden jerárquico-estructural. . ." (65). Dicha sutileza no es otra cosa que la ironía a la que se refieren Booth y Chatman. El narrador pierde la preeminencia lógica atribuible a su discurso porque cae en la falsedad. Entonces tomamos sus afirmaciones, generalizaciones, juicios universales y normas morales con reserva (Bonati 66).

El narrador en *Letra muerta* es objeto de una ironía propiciada por el autor implícito. Critica la Iglesia católica, que en el relato constituye el referente cultural extratextual, pero a su vez es regañado por el autor implícito. Subvierte la autoridad eclesiástica pero su propia autoridad es también cuestionada. Así, se crea un vacío de autoridad. Veamos primero cómo el narrador incapacita a los representantes de la Iglesia. Para empezar, ridiculiza al padre superior, la máxima autoridad del convento, porque

> su pierna derecha era notablemente más corta que la izquierda. La diferencia estaba subsanada, en lo que se refería a la longitud, con una enorme bota en la que parecía residir el centro de gravedad de su delgado cuerpo. (20)

Líneas adelante y con ocasión del arreglo del generador, el narrador homodiegético vuelve a recordarnos el

> ritmo desigual de su andadura, ya que no podía asentar con regularidad ambas pies en el suelo. Su cojera le imprimía al cuerpo un ritmo de péndulo invertido que parecía funcionar en contra de las leyes de gravedad. (31)

Además de estos defectos físicos, se describe al padre como la "imagen misma del diablo," de cuyos ojos salía una "espada flamígera" y cuyo cuerpo "contorsionaba como un poseso cada vez que intentaba levantar con su menguada pierna el peso de la bota" (111). Hay que añadir a este satanismo lujurioso el hecho de abusar sexualmente de los seminaristas. Alegamos tres datos apropósito. En primer lugar, cuando el narrador acude a la entrevista divisa un "bulto" que fue a esconderse tras los sacos de la ropa al advertir [su] presencia" (17). Más adelante llega a identificar el bulto con Jesús, quien se niega a explicarle por qué se escondía allí a aquellas horas. En segundo lugar, transcurren algunos minutos antes de que el padre le abra la puerta y, por último, cuando el narrador se sienta observa que el padre tenía desabrochado un botón de la sotana, a la altura del pecho (19). Aparte de cuestionar sus rasgos físicos y morales, el narrador socava la fe del padre al afirmar contundentemente que entre los miembros de la comunidad que creen en Dios, "desde luego, no se encuentra el padre superior" (73).

El padre Ramírez es también tildado de no creyente, aparte de ser calificado como epítome de la mezquindad (73). En cuanto al padre Cabrera, profesor y enfermero del convento, se le culpa de esconder una "botella de coñac bajo un montón de ropa interior a pesar de su temperamento desastrado" (60). Su diagnóstico de la enfermedad del narrador resulta erróneo, lo que pone en entredicho su competencia. El padre espiritual del narrador, Beniopa, es más descreído que Turis, el narrador seminarista, (87), conclusión a la que llega éste después de una larga charla con el padre, y la que es difícil de desmentir puesto que él mismo lo comprueba (106-8). Así, pues, uno por uno, el narrador estigmatiza a los representantes de la Iglesia y, por extensión, la Iglesia misma haciéndonos ver su hipocresía, su corrupción y su incompetencia. Es éste el mayor logro del hermano Turis, quien a los treinta y tres años nos comunica su larga convivencia con la comunidad religiosa. Como un resentido social, olvidado por la Organización terrorista por la que llega a conocer la comunidad religiosa y harto ya de los "efectos narcóticos de la vida conventual" (Sobejano 213), descarga su frustración y rencor en la comunidad religiosa. Quizás es por esta razón por la que sus juicios se ven obnubilados, pues su implicación en la historia es tan intensa que sus intereses personales atentan contra la objetividad del discurso. En efecto, crea un discurso que se contrasta con los propósitos del autor implícito, lo cual viene a decir, siguiendo a Martínez Bonati, que los momentos no apofánticos del narrador, a saber, los discursos interesados, no constitu-

yen una "imagen de mundo, sino [una] imagen del narrador, pues esos juicios generales se presentan y quedan como tales, como juicios, pensamiento. . . . Es la personalidad del narrador lo que se pone de manifiesto en estas frases . . . " (66). Veamos ahora en qué consiste la inconstancia del narrador.

Ante todo, quisiera distinguir dos grupos de generalizaciones que se desprenden del relato. El primer grupo tiene que ver con la historia en sí y el segundo se relaciona con la dimensión metaficticia del texto. Veamos algunos ejemplos de cada grupo. Hay un momento en la historia cuando el narrador sospecha que los curas son culpables de su hepatitis y nos habla de un complot para liquidarle

> poco a poco tras los sucesos de Madrid y [él] estaba en sus manos, condenado a comer comida envenenada y tomar unas pastillas destinadas a dosificar la progresión de una muerte lenta y terrible . . . (10)

En otra ocasión, habla de las "intenciones criminales de los curas" (109), a los que culpa por las cuatro o cinco inyecciones que el padre Cabrera le había puesto "una vez advertida la ineficacia de los antigripales convencionales; por tanto, era posible que el virus de la hepatitis . . . [le] hubiera sido inoculado intencionadamente" (103). Pero antes nos explica que "uno de los modos más comunes de contraer la hepatitis era a través de la aguja mal esterilizada de una inyección" (103). Pues bien, ya que la incompetencia del padre Cabrera quedó probada, por el error en el diagnóstico, el narrador aprovecha éste para crear la impresión de que posiblemente las agujas de las inyecciones estuvieran mal esterilizadas. Sin embargo, se trata sólo de una sospecha de la que el narrador saca conclusiones definitivas al hablar de las "intenciones criminales de los curas" (109). Además, uno se pregunta por qué el padre Cabrera ha de darle "antigripales convencionales" si tiene intención de liquidarle. Esto es porque su diagnóstico, afección gripal, corresponde con el medicamento que le prescribe, es decir, los antigripales convencionales. Por otra parte, el hecho de que hagan venir a otro médico nos hace dudar de las sospechas del narrador. Desde otra perspectiva, lo que dice acerca de la comida envenenada y"pastillas destinadas a dosificar la progresión de la muerte" es pura exageración (10).

Si examinamos el contexto en que habla de las "intenciones criminales de los curas" observaremos que no tiene justificación alguna. Después de los funerales de su madre, Turis regresa al convento donde cae enfermo de hepatitis. Un día le visitan dos padres para informarse de la herencia que probablemente ella le hubiera legado. Por esta razón, dice Turis que las sospechas que había albergado "respecto a las intenciones criminales de los curas . . . se vieron amargamente acrecentadas" (109). Es decir, que las intenciones criminales sólo pueden referirse al supuesto complot para aniquilar al narrador Turis. Aquí, el narrador cae en falsedad al sospechar que los cu-

ras desean su muerte para poder recaudar la herencia para la comunidad religiosa, porque él mismo había tomado los votos de pobreza de modo que no podía hacerse cargo de esos bienes, vivo o muerto, serán administrados por la Orden. Su juicio está de más, sobre todo si consideramos el hecho de que hacia el final del relato su condición se mejora bastante.

Otro elemento de la historia que nos hace dudar de la autoridad del narrador tiene que ver con el supuesto viaje de Seisdedos a Madrid. La certeza demostrada por el narrador por haber visto a Seisdedos no es compartida por el público narrativo autorial porque la evidencia aducida es insustancial; se basa en lo que vio a través del ojo de la cerradura:

> Después me agaché y observé lo que pude a través del ojo de la cerradura. Esperaba encontrar al cura que me presentaron José y el mecánico en ese mismo lugar, pero no lo vi entre los cuatro o cinco rostros que debatían alrededor de una mesa. Lo que vi era más alarmante, aunque ignoraba de qué peligro me podía avisar; en efecto, de espaldas a la puerta, justo en la línea del ojo de la cerradura, había una nuca conocida sobre unos hombros de movimientos familiares. Cuando esa cabeza giró a su izquierda para atender a las palabras de uno de los interlocutores, distinguí el perfil de Seisdedos. (122)

Un poco más adelante, afirma que la "figura más escuchada y en torno a la cual giraban los diferentes rostros era precisamente la de Seisdedos" (122). Sin embargo, después de esas afirmaciones tajantes, él mismo nos revela su inseguridad al respecto: "De otro lado, mi propia inseguridad me hacía dudar sobre la identidad de aquel perfil que sólo había visto fugazmente y en unas condiciones de notable incomodidad" (122). Obviamente, el narrador no es dueño de sí mismo, porque afirma algo sólo para negarlo líneas adelante, aunque sigue creyendo en su afirmación. A pesar de ello, lo fundamental es que sus reflexiones se basan en argumentos muy triviales, por ejemplo, cuando erige una lógica de identidad en datos como el de la nuca y los gestos de la persona. Por otra parte, el subsiguiente enfrentamiento con Seisdedos, cuando le pregunta si tuvo un buen viaje, no comprueba nada puesto que la respuesta que éste le da puede calificarse de todo menos clara: "Hay un tiempo para recibir información, un tiempo para elaborarla y otro para producir la respuesta precisa. Ud. está en el primero de ellos. No se adelante, hermano" (125). Si bien su respuesta confirma algo, hay todavía datos que nos harían dudar de su veracidad. En primer lugar, no se puede confiar en Seisdedos porque es un mentiroso (39-42). Luego, Turis nos informa que según los términos del pacto firmado entre la Orden y Seisdedos, éste "no podía salir jamás de aquel lugar ni comunicarse por carta u otro medio con familiares o personas amigas. Debería ser dado como desaparecido o, alternativamente, ser denunciado como desertor, prófugo y sacrílego" (42).

A base de lo anterior, se puede concluir que las certidumbres del narra-

dor son engañosas por haberse fundamentado en datos no comprobables. En efecto, no se le puede atribuir validez a su discurso. Tomamos su discurso como tomaríamos el de los personajes, con reserva. El autor implícito y el público narrativo autorial se distancian de él mediante la ironía. Su autoridad es subvertida de la misma manera que él atenta contra la autoridad de la comunidad religiosa.

El segundo grupo de generalizaciones, como hemos visto, se refiere al componente metaficticio del discurso, donde también nos dan la oportunidad para cuestionar la autoridad del narrador.[6] En ocasiones, el narrador admite la ontología ficticia de la obra literaria: "Comprendo que estoy a punto de saltar del terreno de lo imaginario (en el que he permanecido casi toda mi vida) al de la batalla de lo real" (75). No obstante, advertimos, por el uso de "casi," que pretende tener también una ontología real histórica, pretensión que vuelve a tomar líneas adelante:

> Con esta precisón quiero decir que una cosa es mi vida y otra esta letra . . . Y puesto que parece que tengo que elegir entre ser fiel a mi vida o ser fiel a esta letra, elijo la segunda de ambas lealtades. (128)

Huelga decir que el público narrativo autorial sabe que no tiene vida fuera de la "letra," que su vida y la escritura están inextricablemente unidas.

En otro momento, el narrador-protagonista se pregunta por qué a veces se contenta con la "simple descripción de un suceso" mientras en otras piensa que "dicha descripción no está completa sin el añadido de una reflexión" (76). Luego, él mismo llega a esta conclusión:

> [H]abiendo tenido un temperamento bastante reflexivo durante toda mi vida, no he conseguido nunca sin embargo plegar mi conducta a esta clase de carácter. Tengo la impresión de estar resultando algo confuso, pero no por eso dejo de hablar de mí o de lo que me pasa. Lo que quería decir es que yo o bien actúo o bien reflexiono; lo que me resulta difícil es hacer las dos cosas al mismo tiempo. (76)

Pero esto es precisamente lo que ha venido haciendo en su discurso, alternando lo narrativo-descriptivo con lo reflexivo. Por lo tanto, no nos extraña que él mismo se haya enterado de "estar resultando algo confuso".

Otras veces, el narrador crea la impresión de que el libro que está escribiendo, y que coincide con la novela que leemos, no tiene destinatario: "No sé a quién me dirijo; es difícil saberlo desde esta habitación cuyas ventanas no dan a ningún sitio transitable" (12); y, "No lo recuerdo, pues, ni ganas, y advierto a quien me oiga que estoy aprendiendo a aplicar criterios selectivos al conjunto de años que comprende y cifra toda mi existencia anterior hasta este punto" (127). No obstante, él mismo deja huellas que puedan caracterizar a un narratario conocido: "Allí me esperaban tres figuras, tres

formas exteriores de otros cuerpos, si se me permite decirlo así, pues no distinguí ni la intención de sus miradas . . ." (33). El hecho mismo de pedir permiso presupone que existe alguien a quien se dirige, algún destinatario cuyos valores y susceptibilidades lingüístico-morales se dejan percibir; en este caso, alguien a quien se respeta (Gerald Prince 15). De todas formas, Genette nos ayuda a ver que el narrador puede pretender no dirigirse a nadie pero todo discurso narrativo está necesariamente dirigido a alguien y conlleva siempre una súplica al receptor debajo de la superficie (260).

Desde otro punto de vista, el narrador pretende hacernos creer que la obra literaria no tiene ningún valor porque es "letra muerta," "papel mojado," "texto sin futuro," y "una locura" (81). No obstante, junto a estas desvaloraciones, nos brinda reflexiones que de una forma u otra puedan definir la finalidad del discurso literario. Ante todo, sugiere que lo que escribe podría considerarse como un "certificado de vida," como una "fe de vida" (76). La escritura viene a ser una prolongación de su ser y de su existir, un vehículo de perpetuación. Luego, sugiere que la escritura le ofrece una "satisfacción vanidosa y autocomplaciente" (49). Es más, escribir es "recobrar ese sentido progresivo de la existencia" (95), es ordenar los hechos (98) o bien convertir la memoria en conciencia. Además, escribir es crear algo concreto, "edificar la imagen de un sujeto que tiene al menos la virtud de resultar verosímil" (98). Todas estas reflexiones, que llamaríamos pseudoafirmativas puesto que carecen de la certidumbre y la contundencia características de las negaciones del narrador, sugieren que la obra literaria no es una letra muerta ni un papel mojado, ni siquiera un texto sin futuro, sino más bien una letra potencialmente viva, un papel impregnado de vida y artificio, un objeto de belleza que por encima es capaz de satisfacer las necesidades de aquel que se encuentra en la situación del narrador, encerrado éste en una celda conventual sin ningún otro paradero, un joven frustrado que se conforma con la vida conventual porque no le queda otra solución, como él mismonos dice: "Evoqué el seminario, sus pasillos, sus sombras, Jesús, la letra muerta. . . Me parecía todo tan protector, tan adecuado a mis intereses más profundos que tuve un movimiento de terror al pensar que pudieran arrojarme de allí a las tinieblas exteriores" (116). Además, el texto literario está lleno de futuro, no sólo porque tiene un destinatario, sino también porque caerá en manos de algún lector, como, por ejemplo, el lector hipotético que el narrador mismo imagina (73). Este proceso de afirmar las cosas a medias, en contraposición con las negaciones tajantes, es parte de la estrategia irónica del autor implícito para desafiar la autoridad del narrador. La ironía sirve de titiritero que manipula al narrador-títere. La superficie textual, representada por el narrador, proyecta una hermenéutica de negatividad; debajo de la superficie, el autor implícito conjura una hermenéutica de afirmación.[7]

Creo haber demostrado que el narrador en *Letra muerta* es poco confiable y que por lo tanto no merece la atribuición espontánea que tradicional-

mente se otorga al discurso del narrador. No obstante, hay que señalar que la inconstancia del narrador no invalida todo el discurso; más bien sólo los momentos del habla que implican datos contradictorios son invalidados. Su autoridad es cuestionada pero no destruída; lo que tradicionalmente se considera firme, estable y sagrado se convierte ahora en algo resbaladizo, inestable y desacralizado. Tanto la autoridad narrativa como la autoridad eclesiástica pierden cierta credibilidad.

Examinemos ahora los efectos del carácter inconstante del narrador-protagonista en el discurso. Ante todo, supone una mayor colaboración por parte del lector a quien incumbe buscar la versión verdadera de la historia y las verdaderas intenciones del autor implícito (Chatman 149). Por no estar implicado en el relato, el público narrativo autorial está mejor dotado objetivamente para poder dar la versión verdadera de la historia. El texto se le presenta con un número indeterminado de pistas falsas y es su responsabilidad localizarlas y colmarlas. Viene a ser un co-autor, un complemento del autor implícito. Ocurre, pues, un traslado de autoridad, del narrador al público narrativo autorial. Sin embargo, debemos tener en cuenta que no se trata de un traslado absoluto porque el narrador todavía detenta cierto poder. Por lo tanto, lo que tenemos es más bien un contrarresto de poder, un equilibrar de la autoridad narrativa entre el autor implícito, el narrador y el público narrativo autorial. Es ésta una especie de emancipación narrativa en el sentido de que el arte de narrar se libera del peso tradicional del narrador omnisciente, que lo sabe todo y que no se equivoca. Limitar la autoridad del narrador es dotar el texto de un carácter *scriptible*, es abrir el texto a múltiples lecturas, junto con su condición originaria de *lisible*, para usar la terminología de Barthes. De hecho, uno de los aciertos de Juan José Millás es el haber conseguido que una obra tan transparente como *Letra muerta* esté a la vez saturada de híatos de indeterminación, o lagunas semánticas que el lector debe llenar (Iser 24).

Si la idea del equilibrio de autoridad constituye una emancipación narrativa, así debemos entender el maridaje entre los autocomentarios novelísticos, que hemos denominado el proceso de interiorización, y la historia, que antes identificamos con el proceso de exteriorización. El narrador cuestiona la autoridad eclesiástica, pero como hemos visto, su autoridad dista de ser perfecta. Es decir, a través de su ignorancia el autor implícito funde lo puramente literario y el referente extratextual histórico. Acusa a la Iglesia católica de oportunista y esclavizante porque aprovecha la desgracia de Seisdesos y Turis para encerrarlos en el convento. Así, la Iglesia deja de ser un instrumento de liberación, pierde su función tradicional de consoladora de los desgraciados y se convierte en un instrumento de opresión, al menos efímeramente, porque el conjunto discursivo también demuestra que la Iglesia es un refugio protector para los desesperados, tales como Turis y Seisdedos. Por otra parte, Millás disipa toda pretensión de que la obra literaria sea inútil o que no tenga ningún destinatario. Es más, al unir la reali-

dad extratextual y lo literario en el mismo espacio verbal crea un equilibrio de contenido novelesco de manera que la novela se libere de dos vicios: orientarse sólo hacia lo puramente histórico-social o hacia lo puramente narcisista. Es esto lo que también denomino la emancipación narrativa o la purificación redentora, pues la novela se deshace de los yugos tradicionales para lanzarse hacia nuevos derroteros. Junto con Juan y Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaite, Montserrat Roig, Gonzalo Torrente Ballester, Rosa Montero y demás novelistas, Juan José Millás sugiere que el discurso literario puede alcanzar la suficiencia sólo cuando se comprometa con la realidad histórica. Entendido así, el título de la novela no podría ser más irónico.

Robert Baah
University of Southern California

NOTAS

1. Todas las citas textuales se toman de *Letra muerta*, Madrid: Ediciones Alfaguara, 1984. Las correspondientes páginas se ponen entre paréntesis al final de cada cita.

2. El narrador estudia para sacerdote no porque tenga vocación para ello, sino porque es la única alternativa en la sociedad en que vive, donde, por falta de empleo, la juventud busca refugio en los seminarios. Teniendo en cuenta que la acción narrativa se desarrolla en los alrededores de Madrid durante la época postfranquista, es posible conjeturar que la situación histórico-social inscrita en la novela es la de una España contemporánea que ofrece pocas oportunidades de empleo para su juventud.

3. Utilizo el término "narrativa de emancipación" libremente. Downing lo usa en relación con la narrativa que privilegia la experiencia política sobre la especulación filosófica. El sentido que le atribuyo es principalmente el de una narrativa que se libra de lo puramente socio-histórico o lo esencialmente metaficticio para poder fusionar ambos. Es decir, una narrativa que no se agota única y exclusivamente en el placer narcisista, sino que a la vez que tematiza conscientemente el proceso de su devenir se orienta hacia la realidad extratextual. Por lo tanto, se emancipa del peligro de ser una narrativa que no se interesa en la realidad socio-cultural.

4. Argyros y Flieger citan el concepto "purificación redentora" a propósito de la crítica estética de Hartman que se opone a la tradición representada por Matthew Arnold. De nuevo, utilizo el término fuera de su contexto original para referirme a la mezcla de lo histórico y lo metaficticio. La novela se purifica, o se redime de la tendencia deshumanizante al converger a los referentes social y literario. En este sentido, el concepto "purificación redentora" es sinónimo con el de la "narrativa de emancipación".

5. Peter Rabinowitz usa este término para designar al público que acepta el discurso del narrador tal y como es, es decir, sin ninguna crítica. Identifica tres públicos más: el actual, el autorial y el narrativo. Este último se refiere al público que toma la obra como una

comunicación del narrador. En realidad, el público actual, como observa Culler en *On Deconstruction* (34-5), puede combinar los papeles de público autorial, narrativo e incluso el de narrativo ideal. Prefiero usar la terminología de Rabinowitz en lugar del "lector implícito" de Iser porque el proceso de lectura normalmente combina todos estos papeles.

6. Por componente metaficticio, nos referimos a la parte del discurso narrativo que se ocupa conscientemente de la literatura misma, de cómo se gestiona, de su ontología y, cuando corresponda, del proceso de su lectura.

7. El conflicto entre el "narrador" y el "autor implícito" no es un fenómeno nuevo en la novela española. Por ejemplo, está presente en *Don Quijote*, *Misericordia*, *Niebla* y *La cólera de Aquiles*.

OBRAS CITADAS

Argyros, Alexander et al. "Hartman's Contagious Orbit: Reassessing Aesthetic Criticism." *Diacritics* 17.1 (Spring 1987): 52-69.

Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. R. Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Chatman, Seymour B. *Story and Discourse: Narrative structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.

Downing, David B. "Deconstruction's Scruples: The Politics of Enlightened Critique." *Diacritics* 17.3 (Fall 1987): 66-81.

Genette, Gérald. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Iser, Wolfang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Martínez Bonati, Felix. *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.

Millás, Juan José. *Letra muerta*. Madrid: Ediciones Alfagura, 1984.

Prince, Gérald. "Introduction to the Study of the Narratee." *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-structuralism*, ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. 7-25.

Rabinowitz, Peter. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry* 4 (1977): 121-142.

Roig, Montserrat. *La ópera cotidiana*. Madrid: Planeta, 1983.

Sobejano, Gonzalo. "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza." *Nuevos y Novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Boulder: The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987. 195-214.

Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

Lo mágico-religioso en el indigenismo y en la vida de José María Arguedas

El peruano José María Arguedas (1911-1969) fue—con Miguel Angel Asturias de Guatemala—el exponente más influyente del indigenismo literario: un movimiento de escritores latinoamericanos que se propusieron representar la realidad social y espiritual de los pueblos indígenas en obras de ficción. Su idioma materno no fue el español con el que escribió la mayoría de sus obras, sino un idioma indígena: el quechua *chanka* de Andahuaylas de la región donde nació en el departamento de Apurimac. Como novelista, etnólogo, traductor y poeta consagró su vida a la documentación de la realidad andina en obras literarias y etnográficas que reividincaron la cultura indígena como la base principal de una futura nacionalidad peruana.

El nacionalismo indigenista fue un proyecto intelectual que en el Perú encontró su primera y más influyente expresión en los ensayos marxistas de José Carlos Mariátegui. Mariátegui sostenía que la etapa final del comunismo correspondía de alguna manera con el colectivismo del mundo andino. Desde esta perspectiva la reivindicación del indio es equivalente al establecimiento del comunismo en el Perú. Paulatinamente Arguedas sintió la necesidad de expresar la realidad andina según los criterios del indigenismo socialista, pero nunca supo cómo conciliar plenamente el socialismo con los elementos mágico-religiosos del mundo andino.

Arguedas pensaba que la cultura era "la capacidad creadora, transformadora de las cosas, que el ser humano posee," y que lo libera "del ciego determinismo que la naturaleza ejerce sobre plantas y animales" (*Formación* 12). A través de los siglos, según Arguedas, el indio peruano se homogeneizó culturalmente y desarrolló una cultura milenaria con una capacidad creadora que se adecuó a su mundo exterior (*Formación* 16).[1] Arguedas estaba convencido de que el mundo exterior de los indios se compenetró con el interior y que la concordia entre el hombre andino y su naturaleza (la flora y la fauna, los ríos y las montañas de los andes) alcanzó dimensiones religiosas. A veces Arguedas escribía sobre el mundo andino con el lenguaje del etnólogo que registra una cultura ajena, pero otras veces dejaba entender que el mundo religioso de los andes—en el que el ser humano se comu-

nica con deidades como las de los ríos y las montañas—es un mundo en el que él cree. Aunque nunca elaboró sus ideas ni sus creencias sobre la religión andina de manera sistemática, consagró una parte considerable de su vida a la documentación de los elementos espirituales del mundo andino recogiendo y traduciendo literatura quechua; y siempre dio a entender que se trataba de un mundo mágico, aunque pueda no entenderlo así quien desconozca el paisaje andino y el quechua—el idioma autóctono que Arguedas consideraba superior al español para expresar el espíritu andino.[2] El hombre de la sierra era para Arguedas un ser "templado por la ternura que fluye de su historia y también, misteriosamente, de la faz descomunal de las más altas montañas de este mundo" ("Reflexiones" 213).

Arguedas no estudió la religión andina con la distancia del antropólogo que observa un mundo ajeno al propio: no escondió su identificación con la cosmovisión andina, ni sus propias creencias "mágico-religiosas" como por ejemplo su sentimiento de que las montañas y los ríos son seres vivos que establecen vínculos emocionales y espirituales con los hombres.[3] Son sentimientos religiosos que Arguedas trajo a colación cuando recordó una travesía por el Rhin en un viaje que realizó por Alemania:

> Las orillas del Rhin están trabajadas por el hombre a más no poder, hay dos líneas de ferrocarril a cada lado y dos líneas de carretera a cada lado, el río está surcado por una multitud de barcos que viajan a todo vapor, a toda velocidad en afán de comercio, pero estos elementos no le han quitado para un hombre que tiene del mundo una visión andina, una visión primitiva, su aire de dios. Desde ese momento incluso prometí escribir un articulejo con el nombre de "El Rhin y el dios que habla" el dios que habla es la traducción del nombre del río Apurimac [el río que Arguedas conoció en su infancia]. Yo les decía a mis amigos en el Rhin, si trajera a unos cuantos de mis paisanos de Puquio y los pusiera en la proa de este barco, caerían todos de rodillas ante el espectáculo de este río. (*Primer encuentro* 108) [4]

Para Arguedas existía una continuidad vital en el mundo andino desde la poesía precolombina hasta la contemporánea y en sus traducciones y recopilaciones de literatura Arguedas buscaba establecer las etapas de dicha continuidad que corresponden a tres etapas: la plenitud del mundo precolombino, su humillación por la conquista europea, y la creación de una nación indoamericana en el Perú. La realización de esta tercera etapa era el ideal político de Arguedas y la razón de ser de su trabajo literario: se debía buscar en la literatura los elementos del mundo andino que registren la plenitud de la cultura andina, su resistencia a la aculturación, y la promesa de una recuperación de la antigua plenitud en el mundo actual.

Arguedas insistía que los escasos fragmentos de poesía precolombina en quechua que han sobrevivido ejemplifican precisamente los elementos de la cultura andina que el Perú contemporáneo debería recuperar: el sentimiento

de regocijo y plenitud en el pueblo indígena como producto de la compenetración entre el hombre y la naturaleza andina. Vaya como ejemplo un poema que Arguedas tradujo y que solía citar para demostrar el sentimiento de "comunión cósmica" que caracterizaba, para él, la cultura precolombina de la región andina:

> Con regocijada boca,
> con regocijada lengua,
> te dí
> y esta noche
> llamarás.
> Ayunando
> cantarás con voz de calandria,
> y quizá
> en nuestra alegría,
> en nuestra dicha,
> desde cualquier lugar del mundo,
> el creador del hombre,
> el Señor Todopoderoso,
> te escuchará.
> "¡Jay!", te dirá,
> y tú dondequiera que estés,
> y así para la eternidad,
> sin otro señor que él
> vivirás, serás. (*Poesía* 22) [5]

Arguedas sostenía que la conquista española del imperio incaico fue un período de transición violenta. Con ella se acaba el período de "comunión cósmica" entre el hombre andino y su naturaleza, y se inicia un período de "soledad cósmica" que no es, para citarlo "la del individuo, sino la de un gran pueblo vencido" ("La soledad" 16). Arguedas afirma que la primera expresión literaria del período de soledad del pueblo es *Apu Inca Atawallpaman*, una elegía anónima que supone fue compuesta entre el siglo XVI y el XVII:

> Creemos que con estos versos se inicia claramente el período de la desolación en la literatura quechua. El hombre peruano antiguo se despide del universo creado por sus amos e ingresa bruscamente en la servidumbre, aun no concluída, en el desconcierto que significó para él la imposición de una cultura ajena cuyos valores no ha comprendido en cuatro siglos de campaña persuasiva o sangrienta. (*Apu Inca* 7) [6]

Cabe citar algunos fragmentos de la elegía en la traducción de Arguedas:

¿Qué arco iris es este negro arco iris
Que se alza?
Para el enemigo del Cuzco horrible flecha
Que amanece.
Por doquier granizada siniestra
Golpea.

Mi corazón presentía
A cada instante,
Aún en mis sueños, asaltándome,
En el letargo,
A la mosca azul anunciadora de la muerte;
Dolor inacabable.
....
Las nubes de los cielos han dejado
Ennegreciéndose;
La madre Luna, transida, con el rostro enfermo,
Empequeñece.
Y todo y todos se esconden, desaparecen,
Padeciendo
....
Enriquecido con el oro del rescate
El español.
Su horrible corazón por el poder devorado;
Empujándose unos a otros,
Con ansias cada vez, cada vez más oscuras,
Fiera enfurecida. . .
....
¿Soportará tu corazón
Inca,
Nuestra errabunda vida
Dispersada,
Por el peligro sin cuento cercada, en manos ajenas,
Pisoteada?

Tus ojos que como flechas de ventura herían
Abrelos;
Tus magnánimas manos
Extiéndelas;
Y con esa visión fortalecidos
Despídenos. (*Apu Inca* 10-20)

En sus trabajos sobre la literatura quechua, Arguedas insiste que la inspiración religiosa constituyó la fuente principal de la creación de los indios

peruanos en la época post-colombina ("Cuentos" 204).[7] Insiste también que el hombre andino supo expresar elementos de la religión precolombina en conjunción con la religión católica: "Las nuevas creencias fueron de tal manera cimentadas en la conciencia del pueblo indígena, que éstas se convierten en fuerzas propias y fecundas de inspiración" ("Cuentos" 204). Como esta cita lo indica, Arguedas no cree en el sincretismo cultural, sino en la pureza cultural del mundo andino que sabe asimilar elementos de otras culturas sin por ello sacrificar lo esencial de la cultura propia.

Arguedas distingue la poesía indígena del período colonial (él la llamaba "post-colombina") que encuentra en la religión católica fuentes de inspiración autóctonas, de los llamados por él "himnos catolicos quechuas coloniales" o "poesía religiosa católica en quechua," divulgada por misioneros que insistían en "el dolor y la resignación como únicas fuentes de salvación" ("La soledad" 16). Aunque los himnos católicos en quechua lo conmueven, Arguedas lamentaba su fatalismo que consideraba una estratagema por parte de religiosos españoles para mantener a los indios en un estado de opresión. Con estos himnos, según Arguedas, los misioneros "hundieron más a la multitud vencida: pretendieron quitarle su albedrío, su voluntad de luchar" ("La soledad" 16).

Arguedas sostenía que el intelectual peruano debía resistir el avasallamiento de la cultura autóctona por la occidental, y contribuir al reestablecimiento de la "armonía cósmica" entre el hombre y la naturaleza andina. Esto no significa que la cultura autóctona no deba modernizarse. Los peruanos deberían, según Arguedas, aprovechar los logros de la cultura occidental siempre y cuando la modernización no vicie o corrompa las raíces de la cultura indígena. El ejemplo que Arguedas más usaba para ilustrar el tipo de aprovechamiento legítimo de la cultura occidental, en sus estudios antropológicos, en sus relatos y novelas, era el uso de los instrumentos musicales como el arpa, el clarinete o el violín que los indios tañían con nuevas técnicas para emitir sonidos oportunos para acompañar sus cantos y danzas autóctonas. Arguedas expresó esta idea en sus ensayos antropológicos, y también en sus novelas:

> En esos cuerpos humanos que danzan o que tocan el arpa y el clarinete o el pinkullo y el siku hay un universo; el hombre peruano antiguo triunfante que se ha servido de los elementos españoles para seguir su propio camino. Los ríos, las montañas, los pájaros hermosos de nuestra tierra, la inmensa cordillera pelada o cubierta de bosques misteriosos, se reflejan en esos cantos y danzas. Es el poder de nuestro espíritu. (*El Sexto*)

La música y la danza eran para Arguedas los medios por excelencia con el que el hombre andino encontraba la comunión con la naturaleza. Su cuento más importante, "La agonía de Rasu Niti" (1962) es la historia de un danzante (*danzak'* en quechua) que le transmite a su discípulo los secretos

de la comunicación con la montañas y las aves sagradas por medio de la música y del baile. En el cuento el espíritu de la montaña pasa por las cuerdas mismas del arpa del músico que acompaña el último baile del *danzak'*:

> La danzante llama, que brotaba de las cuerdas de alambre de su arpa, seguía como sombra el movimiento cada vez más extraviado de los ojos del dansak'; pero lo seguía. . . . El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos; esa música hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana. El mundo a veces guarda un silencio cuyo sentido sólo alguien lo percibe. Esta vez era por el arpa del maestro que había acompañado al gran dansak' toda la vida, en cien pueblos bajo miles de piedras y toldos. ("La agonía" 256)

No es una coincidencia entonces que dedicara *Todas las sangres* (1964) a Jaime Guardia, guitarrista de la villa de Pausa y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, posthuma) a Damián Huamani de San Diego de Ishua, a quien Arguedas llama "violinista máximo." Asimismo, el momento apoteósico de *Los ríos profundos* (1958) su novela más importante, está consagrado a Oblitas, el maestro arpista. Su canción sobre el río Paraisnacos expresa un sentimiento panteísta de diálogo y comunión con la naturaleza; y el sonido de su instrumento con cuerdas metálicas, dice el narrador, matizaba el dolor de su voz. Quien contempla al arpista es el protagonista de la novela, Ernesto, el personaje más complejo y mejor logrado de su narrativa, un muchacho racialmente blanco, pero culturalmente indio inspirado en la biografía del propio Arguedas. Contemplando el espectáculo músical del arpista, Ernesto—excluido por los indios por su apariencia blanca y por los blancos por su conducta indígena—llega a identificarse con el mundo indígena y expresa sus sentimientos con el lirismo característico del mejor Arguedas:

> El arpa dulcificaba la voz del hombre. Por qué, en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador? . . . ¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan . . . en las faldas llenas de sombras de las montañas. (*Los ríos* 181)

La exploración literaria del uso del arpa, un instrumento europeo que el indio ha asumido sin concesiones a su propia cultura y religión, ejemplifica el modo legítimo que Arguedas sugería para incorporar la cultura occidental a la autóctona.

Arguedas no comprendía y apenas podía tolerar a los escritores que abandonan el ambiente americano para buscar sus fuentes de inspiración en otras tradiciones culturales. Pensaba que estos autores estaban condenados a producir obras debilitadas, imitativas y truncas; porque para Arguedas el artista que pierde el contacto vital con el paisaje y su cultura, pierde asimismo la posibilidad de una auténtica experiencia interior. Si el abandono del ambiente americano es un error vital del escritor, el abandono del tema autóctono es, para Arguedas, una falla aún mayor: representa la flaqueza moral de un escritor que ha abdicado a su responsabilidad de entender y mejorar la situación de su país. Arguedas despliega esta argumentación en su conocida polémica con Julio Cortázar en la que critica a los escritores latinoamericanos que escriben en el extranjero. El reto fundamental para el artista, decía Arguedas, es la resistencia al intento de "las potencias que dominan económica y políticamente a los países débiles" mediante "la colonización cultural" (*Formación* 187). Para Arguedas el escritor auténtico, el escritor original es, por definición, nacionalista y en el caso de los países como México, Perú, Guatemala, Bolivia y Ecuador la originalidad y la autenticidad tiene nombre y apellido: el indigenismo,

> [es una tradición] que no es sólo india sino que contiene una confluencia originalísima de elementos prehispánicos y occidentales. Quienes hayan realizado la hazaña de hacer obras que son ahora parte del patrimonio universal del arte humano, como Vallejo u Orozco, trabajaron con el total de estos materiales, viviéndolos y manejándolos con sabiduría e inspiración. (*Formación* 187)

El narrador que Arguedas más admiró fue a Juan Rulfo. No lo admiraba porque sintiera que su temática fuera parecida a la propia, sino porque consideraba que había logrado plasmar el mundo mexicano, como Arguedas quería plasmar el mundo peruano. En una reflexión que ilumina su propia visión literaria, Arguedas elogia el tratamiento de Rulfo de una escena de *Pedro Páramo* en la que un caballo reacciona a la muerte de su jinete, pero indica que el mismo tema sería tratado de otra manera en el mundo andino porque su realidad mágico-religiosa es otra:

> No habría ocurrido cosa así en el Perú campesino [el caballo no se sentiría despedazado y carcomido]. Acaso al caballo le hubieran brotado ríos de lágrimas o música de los ojos, alguna música solemne y taladrante; pero no esta inquietud que no hay otra forma de calmar que la muerte. ("Reflexiones" 215)

Arguedas entendía su propia contribución a la literatura peruana en los mismos términos con los que celebraba los triunfos artísticos de Rulfo: como un acto de resistencia a la colonización cultural del mundo occidental y

una glorificación del patrimonio cultural precolombino que puede incorporar los elementos de la modernidad que más le beneficien.[8] El signo más favorable de la modernidad no estaba para Arguedas en Europa ni en los Estados Unidos, sino en las revoluciones del siglo veinte: la mexicana, la soviética, la cubana y sobre todo la revolución China la cual consideraba un verdadero modelo para el Perú "en cuanto demuestra lo que es capaz de hacer un pueblo de antiquísima cultura, considerando su propia antiguedad histórica y la técnica moderna" (*Formación* 196). Arguedas expresó su ideal de un nacionalismo moderno que conservase la esencia de la cultura autóctona también en sus novelas:

> No se puede en este mundo mantener por siglos regímenes que martirizan a millones de hombres en beneficio de unos pocos y de unos pocos que han permanecido extranjeros durante siglos en el propio país en que nacieron. ¿Qué ideal . . . inspira a nuestros dominadores y tiranos que consideran a cholos e indios de la costa y de la sierra como a bestias, y miran y oyen, a veces desde lejos y con asco, su música y sus danzas en las que nuestra patria se expresa tal cual es en su grandeza y su ternura? Si no han sido capaces de enteder ese lenguaje del Perú como patria antigua y única, no merecen sin duda dirigir este país. Queremos la técnica, el desarrollo de la ciencia, el dominio del universo, pero al servicio del ser humano. . . . No rendiremos nuestra alma. (*El Sexto* 28-32)

El interés de Arguedas por la reivindicación de la cultura precolombina se entroncó con su creciente interés por el socialismo revolucionario y con su convicción de que la violencia es un medio legítimo para lograr la justicia social. Así, en los años sesenta Arguedas intentó reivindicar la cultura indígena en obras literarias que contribuirían también a que el socialismo se estableciera en el Perú. Su indigenismo nacionalista cobró por entonces una dimensión abiertamente revolucionaria. *A nuestro padre creador Tupac Amaru* (1962), su poema más extenso, escrito primero en quechua y luego en español, incluye exhortaciones revolucionarias como la siguiente:

> Somos miles de millares, aquí, ahora. Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz donde cada hombre trabaje,en inmenso pueblo que no odie y sea limpio, como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega jamás. . . .
> *Al helado que duerme, al negro precipicio,*
> *a la mosca azul que ve y anuncia la muerte,*
> *a la luna, las estrellas y la tierra,*
> *el suave y poderoso corazón del hombre;*

a todo ser viviente y no viviente,
que está en el mundo,
en el que alienta o no alienta la sangre, hombre o paloma,
[piedra o arena,
haremos que se regocijen, que tengan luz infinita Amaru,
[padre mío.
La santa muerte vendrá sola, ya no lanzada con hondas
[trenzadas ni estallada por el rayo de pólvora.
El mundo será el hombre, el hombre el mundo,
todo a tu medida. (*A nuestro padre* 20-23)

La fusión entre el socialismo y la reivindicación del mundo andino fue también el tema central de *Todas las sangres*, su novela más ambiciosa cuyo protagonista, Rendón Wilka intenta llevar a cabo la restitución de una sociedad que remplace el individualismo competitivo del capitalismo por el sistema indígena de producción y de organización social colectivo (Cf. Rowe). Rendón dirige un movimiento revolucionario que fracasa. Ante el pelotón de fusilamiento, emite su última arenga en quechua, construida a base de imágenes que recuerdan la poesía política de Pablo Neruda. Anuncia que el pueblo indigena renacerá de su sangre derramada:

Los fusiles no van a apagar al sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando . . . Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar a la patria, señor. . . . El pisonay llora; derramará sus flores por la eternidad de la eternidad creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría. . . . Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán. (*Todas las sangres* 288)

La imagen final de la novela, del sonido de un río subterráneo empezando su creciente, sugiere que el fusilamiento de Rendón Wilka no detendrá la revolución moderna ni el renacimiento de la cultura indígena.

Arguedas no estaba dispuesto a aceptar una versión del socialismo que soslayara las raíces culturales del indio y estaba convencido de que había logrado expresar la síntesis de su ideal en *Todas las sangres*.[9] Fue por ello devastador para Arguedas cuando un grupo de intelectuales progresistas dudaron de su capacidad para representar la actualidad peruana en su novela. Después de la mesa redonda en la que estas reservas fueron presentadas, Arguedas escribió una declaración en la que anunció, por primera vez, su determinación de terminar con su propia vida:

Creo que hoy mi vida ha dejado por entero de tener razón de ser.
Destrozado mi hogar [por problemas conyugales]; casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista, también hoy, de que mi libro "Todas las

> sangres" es negativo para el país, no tengo nada que hacer ya en este mundo. Mis fuerzas han declinado creo que irremediablemente. . . .
> Me voy o me iré a la tierra en que nací y procuraré morir allí de inmediato. Que me canten en quechua cada cierto tiempo donde quiera se me haya enterrado en Andahuaylas, y aunque los sociólogos tomen a broma este ruego . . . creo que el canto me llegará no sé dónde ni cómo. (*¿He vivido* 67) [10]

Su último libro, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicado meses después de su suicidio, concluye con una aclaración desgarradora que subraya las dificultades que tuvo para conciliar su fe inquebrantable en la cosmovisión indígena, y sus convicciones socialistas:

> ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mi lo mágico. (283)

Efraín Kristal
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. "En el Perú prehispánico no existieron muchas culturas diferentes sino estilos diferentes de una misma cultura" (Arguedas, *Formación* 16).

2. "Los que hablamos este idioma sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más carácteristicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza. El kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano" (Arguedas, "Sobre la capacidad" 16). En sus primeras obras Arguedas usa una ortografía distinta (*kechwa*) para el idioma indígena de la que usará en obras ulteriores (*quechua*). Cf. el prólogo a su poema *A nuestro padre creador Tupac Amaru*, donde habla de su "convicción de que el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo" (8-9).

3. "Confieso con toda honradez, con toda honestidad, no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo mismo" (*Primer encuentro* 108).

4. Intervención de José María Arguedas recogida en *Primer encuentro*. Citamos la segunda edición de las actas de un encuentro de narradores peruanos de 1965 organizada por la Casa de la Cultura del Perú que por entonces Antonio Cornejo Polar dirigía.

5. Es un poema transcrito por Santa Cruz Pachacuti, traducido por José María Arguedas y recopilado por Francisco Carrillo en *Poesía quechua*.

6. Véase nuevamente "La soledad cósmica en la poesía quechua," y la nota de Arguedas a su traducción de la elegía, en *Apu Inca Atawallpaman*.

7. "Cabría afirmar que [la inspiración religiosa] constituyó la fuente principal de creación y recreación de la narrativa oral quechua post-colombina" (Arguedas, "Cuentos" 205).

8. "Su propia violencia está en nosotros y el revolverse del hombre buscando una salida para su tormento es al estilo nuestro y no al del fatigado hombre europeo" (Arguedas, "Reflexiones" 217).

9. Mario Vargas Llosa considera que Arguedas sintió una tensión dos utopías, la arcaíca y la socialista. Si la primera lo llevó a escribir sus mejores obras—entre ellas *Los ríos profundos*—, la segunda explica sus fracasos literarios—entre ellos *Todas las sangres*— (33-46).

10. Declaración de José María Arguedas fechada el 23 de junio de 1965, en el apéndice a *¿He vivido en vano*? Según la nota al apéndice, el documento que citamos pertenece al Repositorio "José María Arguedas" del Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

OBRAS CITADAS

Apu Inca Atawallpaman. Elegía quechua anónima recogida por J. M. Farfán. Trad. de José María Arguedas. Lima: Juan Mejía Baca, 1955.

Arguedas, José María. *Formación de una cultura indoamericana*. Selección y prólogo de Angel Rama. México: Siglo XXI, 1981.

_____. "Sobre la capacidad de creación del pueblo indio y mestizo." *Canto kechwa*. Lima: Enrique Bustamante y Ballivián, 1938.

_____. *A nuestro padre creador. Tupac Amaru. Himno-canción*. Lima: Salqantay, 1962.

_____. "Reflexiones peruanas sobre un escritor mexicano." *Texto crítico* 11 (1978): 213-17.

_____. "La soledad cósmica en la poesía quechua." *Cultura boliviana* 16 (1965).

_____. "Cuentos religiosos mágicos quechuas de Lucanamarca." *Folklore americano* 8-9 (1960-61): 142-216.

_____. *El Sexto*. Barcelona: Editorial Laia, 1979.

_____. "La agonía de Rasu-Ñiti." *Los ríos profundos*. Caracas: Ayacucho, 1978.

_____. *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada, 1972.

_____. *Todas las sangres*. Tomo II. Lima: Peisa, 1973.

_____. *He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las Sangres*. 23 de junio de 1965. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985.

_____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1975.

Arguedas, José María, Ciro Alegría et al. *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Latinoamericana editores, 1986.

Poesía y prosa quechua. Ed. de Francisco Carrillo. Prólogo de José María Arguedas. Lima: Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1967.

Rowe, William. "Arguedas' *Todas las sangres*." *Review: Latin American Literature and Arts* 25-26 (1980): 28-32.

Vargas Llosa, Mario. "José María Arguedas: Entre la ideología y la arcadia." *Revista Iberoamericana* 116-117 (1981): 33-46.



Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

El niño y el adulto: Cara y cruz de la liberación en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig

El beso de la mujer araña marca un cambio importante en la trayectoria novelística de Manuel Puig. Como ha observado un crítico, los personajes que el escritor argentino nos presenta en esta novela ya no son caricaturas de cursilería sino personajes con un complejo y verdadero interior humano (Tittler 195). Pero el logro estético de la novela no sólo consiste en la formulación individual de las respectivas personalidades de los personajes sino también, y quizás en mayor grado, en la compleja relación entre ellos y la manera en que ésta alcanza un nivel de armonía tal que puede llegar a consumirse sexualmente. No olvidemos que se trata de dos personajes antitéticos en casi todos los respectos: Valentín es el prototipo del "hombre," encarnación de la conciencia social, héroe valeroso dispuesto a sacrificar todo en nombre de la revolución; Molina es el homosexual afeminado, sentimental y pasivo, a quien le falta la voluntad de actuar. Y a pesar de esto, Valentín se transforma, y también lo hace Molina. Al final de la novela vemos que éste también está dispuesto a sacrificarse por una causa social; de una manera u otra el contacto con Valentín lo ha impulsado a actuar. Valentín por su parte entra plenamente en el mundo sensual de Molina e incorpora en su vida el principio del amor que se había empeñado en negar antes de conocerlo.

En su libro *Nueva narrativa hispanoamericana*, Donald Shaw ha señalado que la relación de los dos personajes es una unión simbólica. Explica: "El contacto sexual entre el activista y el afeminado Molina hacia el final simboliza claramente la unión de las fuerzas progresistas con el movimiento de liberación sexual" (200). No obstante esta acertada interpretación, queda todavía por señalar la compleja dinámica psicológica que posibilita la unión de estos dos personajes tan aparentemente distintos. Este es el propósito del estudio presente.

La unión de los personajes es por una parte el producto de una regresión

psicológica que vemos desarrollarse paulatinamente en la novela. Se trata de un proceso inconsciente por el cual Valentín logra liberarse de etiquetas sociales, políticas y aún morales, adoptando en su lugar una postura puramente humana que está relacionada con el estado infantil. Este es anterior a la formación social y desconoce los papeles sexuales que caracterizan al adulto. El encuentro de los personajes surge en un momento difícil de sus respectivas vidas y representa pues una oportunidad propicia para escapar de una fuerza opresiva, la sociedad tradicional y patriarcal que ha encarcelado a los dos. Molina comenta el aspecto positivo de la cárcel de la siguiente manera: "En cierto modo estamos perfectamente libres de actuar como queremos el uno respecto al otro. . . Es como si estuviéramos en una isla desierta. . . . Porque, sí, fuera de la celda están nuestros opresores, pero adentro no. Aquí nadie oprime a nadie" (206).

Al encontrarse alienado y rechazado por la sociedad, se manifiesta en Valentín un deseo subconsciente de retroceder, volver a un momento de vida en que todavía no existían los conflictos de carácter social. Como tal, la conducta de él cabe dentro del esquema psicoanalítico de la regresión, generalmente entendido en la siguiente manera: "The idea of regression is evoked very often in psychoanalysis and modern psychology; it is generally conceived of as a reversion to earlier forms in the development of thought, of object-relationships or of the structure of behaviour" (Laplanche y Portalis 386).[1] En el caso de Valentín, la vuelta se proyecta hacia la madre, el objeto del amor infantil, un papel que asume Molina en la novela.

Poco a poco, el lector descubre que hay en realidad dos Valentines. El que se destaca al principio de la novela es el hombre rebelde e inconformista que sólo sabe vivir dentro de los confines ideológicos de lo que él llama su planificación. Valentín la describe así:

> Está lo importante, que es la revolución social, y lo secundario, que son los placeres de los sentidos. Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, no conviene cultivar los placeres de los sentidos. El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble. (33)

Encontramos en esta postura ideológica una manifestación de sublimación a través de la cual se reprime el deseo sexual. La mujer que corresponde a este Valentín es Marta, a la cual da el nombre ficticio de Jane Randolph. Su relación con ella está basada en un acuerdo mutuo de nunca dejarse encariñar románticamente, lo cual según él, perjudicaría la habilidad de ellos para actuar en la lucha política.

El otro Valentín emerge paulatinamente mientras se va solidificando su relación con Molina. El cumplimiento del acto sexual entre ellos marca la salida definitiva de Valentín, su conversión en niño, lo cual sólo puede ocurrir después de que se haya realizado una serie de importantes preparativos. Todos éstos forman parte de la latente relación de niño-madre, simbólica-

mente representada en la imagen de la cárcel. Uno de los primeros indicios de la presencia de esta relación se encuentra en la narración de la película de la mujer-pantera.

Las narraciones que Molina le cuenta a Valentín a lo largo de la novela actúan como uno de los varios móviles que preparan el terreno para la transformación de Valentín. A través del acto de contar, Molina desempeña la función de una madre que trata de tranquilizar y dormir al niño. Las narraciones representan a la vez una especie de tela que Molina hilvana para seducir a Valentín; tienen la función de despertar la sensibilidad de Valentín y hacer que entre en el mundo romántico de Molina. Ejemplo de esto se ve en la actitud de Valentín ante la conclusión de la primera narración. Dice: "me da lástima porque me encariñé con los personajes. Y ahora se terminó, y es como si estuvieran muertos" (47). Fijémonos en que poco antes de este momento Valentín había acusado a Molina de ser demasiado sensible, creyendo que "al hombre ese exceso le puede estorbar" (35). Esta es la misma postura estoica que Valentín asume para con las mujeres en general.

Esta primera narración es importante por todavía otra razón. En el análisis que Valentín hace del dilema del arquitecto de la película, se prefigura la misma situación en la que se encontrarán él y Molina más tarde en la novela. Se trata de la interpretación que hace Valentín del miedo de volver a casa que siente este personaje de la película. Según Valentín:

> Antes él volvía con gusto a la casa porque sabía que ella [su esposa] no se iba a acostar, pero ahora con el tratamiento hay posibilidad, y eso lo inquieta. Mientras que si ella era como una nena, como al principio, no iban más que a jugar, como chicos. Y por ahí a lo mejor jugando empezaban a hacer algo sexualmente. (29)

El arquitecto puede verse como una extensión metafórica de Valentín, especialmente si se tiene en cuenta que la profesión de éste es ingeniero. O sea, los dos son adultos que pertenecen al mundo "frío" de la razón y la lógica, la antítesis de la emoción que caracteriza al niño. Según la observación de Valentín, lo que le inquieta al arquitecto es la posibilidad de que su compañera se convierta en adulto y deje de ser "nena," lo cual le obligaría a él a enfrentarse con ella con plena conciencia del acto sexual, algo que le inspira miedo. Al hacer este comentario, Valentín en realidad está describiendo a sí mismo sin darse cuenta de ello. Como adulto, él tampoco puede entrar abiertamente en un relación sexual con una mujer, y al igual que el arquitecto, sólo podrá hacerlo como "chico," tal como ocurrirá más tarde en la novela. Irónicamente, Molina rechaza el análisis de su compañero. Dice: "Jugando como chicos, ¡ay, qué desabrido!" (29) O sea, ninguno de los dos tiene conciencia del paralelo entre su situación actual y la relación ficticia de los personajes de la película.

La referencia al mundo de los niños hecha por Valentín lleva una relación implícita con algo que el mismo autor hará destacar repetidamente en las notas al pie de la página de la novela: la teoría de "perversión polimorfa" propuesta por Herbert Marcuse. Según ésta, el instinto sexual originalmente "no tenía limitaciones temporales y espaciales de sujeto y objeto" (cit. en Puig 170). Puig ya había hecho hincapié en esta idea en otra parte hablando de las investigaciones de Anna Freud. Dice:

> Está comprobado que el niño posee libido desde que tiene vida, y claro está, lo manifiesta sin la discriminación adulta. Se encariña con toda persona que lo cuida y disfruta en sus juegos con su propio cuerpo y con el cuerpo de otras personas. (134)

Visto dentro de este contexto psicológico, el comportamiento de Valentín seguirá una línea de progresiva regresión; a medida que avanza la narración, él se encariñará más con Molina, quien precisamente cuidará de él más y más mientras se intensifica el papel maternal que adopta hacia él. Disfrutará también de los juegos de Molina, los cuales se manifiestan en las narraciones de las películas y más tarde tomarán la forma de una relación sexual con él.

Además de las narraciones, la creciente dependencia infantil de Valentín se manifiesta también en relación a otras funciones maternales desempeñadas por Molina en la novela. El ejemplo más claro es quizás la manera en que Molina se convierte en "ama de casa." Muy temprano en la novela el lector comprende que es Molina quien prepara la comida, hace el té y se encarga de las provisiones de agua. El papel maternal se vuelve aún más evidente cuando Valentín se enferma y Molina lo atiende: Molina le cambia la ropa, le lava las sábanas sucias, lo lava a él, y hasta llega a secarlo y limpiarlo cuando se ve incapaz de controlar sus funciones naturales.

Un indicio importante que marca la aparición de Valentín como niño es el hecho de que él empiece a hablar de su antigua novia, con la cual tuvo relaciones románticas antes de conocer a Marta, su compañera de la lucha política. El amor y el sentimiento que Valentín expresa hacia ella coincide con y es paralela a lo que él siente, a un nivel subconsciente, por Molina. Fijémonos en que ambos representan figuras maternales para Valentín. En este sentido es significativa la razón por la cual Valentín rompió con ella, que él explica así:

> Ella estaba demasiado apegada a la vida, estaba feliz conmigo, y con la relación nuestra le bastaba. Y ahí empezamos a andar mal, porque sufría cuando yo desaparecía por algunos días, y cada vez que yo volvía lloraba y eso no era nada, cuando me empezó a ocultar llamadas de mis compañeros, y me llegó hasta a interceptar cartas, bueno, ahí se terminó. (142-43)

La sensibilidad excesiva de la antigua novia que le estorba a Valentín es en realidad la misma que caracteriza a Molina. O sea, Molina puede verse como una extensión de ella. A él también "le basta la vida"; su único deseo es querer a un hombre y dedicarse a él. Sólo hay que fijarse en el contexto en que Valentín nombra a la antigua novia para apreciar la semejanza entre ella y Molina. Es precisamente cuando Molina lo acaba de atender (secándolo) que Valentín dice: "Es que de quien que...quería recibir ca...carta, en este momento, a quien querría tener bien cerca, y abrazarla...no es a mi...compañaera, sino a la otra...de que te hablé" (147). Y con esta confesión, Valentín empieza a descubrir su verdadero carácter humano. Se da cuenta de que no es el hombre liberal, objetivo, moderno e idealista declarando lo siguiente: "yo hablo mucho pero...pero en el fondo lo que me...sigue gustando es...otro tipo de mujer, adentro mío yo soy igual que todos los reaccionarios hijos de puta" (147). Con esta declaración, se derrumba la maquinaria psicológica de la sublimación que Valentín había construido con el fin de reprimir sus deseos primordiales.

En la segunda parte de la novela, las salidas de Molina para ir a hablar con el director sirven de nuevo para proyectarlo en un papel de madre. Lejos de representar oportunidades para delatar a Valentín y así conseguir un indulto, Molina aprovecha de las salidas para "ir de compras" y poder volver a la celda con regalos para su "hijo." En estos momentos el contexto infantil en que se mueven los personajes se destaca aún más, tal como se ve en el siguiente intercambio:

> —. . . cerrá los ojos, Valentín, a ver si adivinás. Decí. . . .
>
> —No abras los ojos. Esperate que te doy a tocar a ver si caés. A ver... tocá.
>
> —Dos tarros... Y pesaditos. Me doy por vencido.
>
> —Abrí los ojos.
>
> —¡Dulce de leche! (161)

La relación de niño-madre se vuelve más evidente cuando vemos a Molina adoptar una actitud protegedora hacia Valentín. Le dice: "pero para eso [el dulce de leche] hay que esperar, una vez que te sientas bien" (161).

Consumado el acto sexual, salen a la luz otros detalles que apuntan hacia la realización de la vuelta al estado infantil. Molina quiere prolongar la alegría que experimenta, algo que sólo ha vuelto a descubrir en su relación sexual con Valentín. Dice: "Yo creo que desde que era chico que no me siento tan contento. Desde que mamá me compraba algún juguete, o algo así" (224).

La referencia al juguete refuerza la vuelta al mundo infantil que se ha realizado en la celda, tal como se transparenta en el siguiente diálogo:

> —Y sabés qué me gustaría saber? Es una pavada...
>
> —Decí...

—Que me digas si te acordás de algún juguete que te gustó mucho, el que más te gustó... de los que te compró tu mamá.

—Una muñeca...

—Uy...

—¿Por qué te reís tanto?

—Ay, si no me dan puerta rápido me hago encima...

—¿Pero por qué tanta risa? (225)

Como puede verse, el juguete actúa como una especie de catalizador que pone en movimiento la parte infantil de Valentín, la cual se manifiesta en su comportamiento despreocupado y disparatado. Es de notar que Valentín no se había reído antes de este momento. Molina le dice: "Me parece que es la primera vez que te reís desde que tuve la mala suerte de entrar en tu celda" (226). Molina añade que si Valentín sí se ha reído antes, "ha sido siempre cuando está la luz apagada" (226).

Aunque Valentín vuelva a asumir la postura ideológica del revolucionario al final de la novela (un punto que el autor deja como ambiguo), no es la misma persona de antes de encontrarse con Molina. Es decir, ahora tiene plena conciencia del mundo de los placeres, los cuales no tenían cabida en su planificación revolucionaria. En el monólogo interior al final de la novela, Valentín hace una referencia explícita a este cambio en su personalidad. Dice que "la mujer-araña me señaló con el dedo un camino en la selva, y ahora no sé por dónde empezar a comer tantas cosas que me encontré" (286). En otra parte de la novela, hace una declaración complementaria a ésta: "Es gracias a tu comida, si no nunca me hubiese repuesto" (187). La comida es un símbolo de la sensualidad, el mundo reprimido que Valentín intentó sublimar como "hombre" de la revolución. Es a la vez emblemática del estado infantil alcanzado por Valentín quien, a través de Molina, aprende a "comer" y satisfacer su hambre, entendido como deseo sexual. La relación entre la comida y el estado juvenil queda patente en la siguiente observación de Valentín: "yo no me arrepiento de nada. Cada vez me convenzo más de que el sexo es la inocencia misma" (224).

Valentín no es el único que se beneficia de la relación en la celda. Si él llega a realizarse a través de su contacto con Molina, éste también lo hace, pero de una manera inversa a la de Valentín. Antes de conocer a Valentín, Molina había vivido en un mundo cerrado caracterizado por una fijación sexual; su única ambición en la vida era desempeñar el papel de amante femenino. Si Valentín huía de la sensibilidad, rechazando los vínculos afectivos, Molina vivía exclusivamente por ellos. En este sentido, la vida de Molina se asemeja a la del niño, algo que se manifiesta también en su relación psicológica con su madre.

El vínculo con la madre se basa en la aceptación total e inequívoca que ésta demuestra hacia él. Molina declara que "el cariño de mi mamá es lo único bueno que he sentido en mi vida, porque ella me acepta como soy,

me quiere así no más, como soy." Y añade que su relación con ella es "como un regalo que te hace el cielo, . . . lo único que me ayuda a vivir, lo único" (207). Molina representa al niño rechazado y malentendido por la sociedad; su único recurso en la vida es atenerse al amor de la madre. La libertad para Molina se reduce así a una sencilla vuelta a la casa. Hacia el final de la novela, Valentín le recuerda este propósito fundamental a su compañero. Dice: "todo lo que querés es salir para cuidar a tu madre. Y nada más. No pienses en nada más. Porque la salud de ella es lo más importante para vos, ¿verdad?" (217). Después de encontrar a un amigo en Valentín, Molina ya no está tan seguro de este propósito original y rechaza de una manera enfática este consejo de Valentín: "No, no quiero concentrarme en eso... ¡no!" (217)

Molina encuentra en Valentín la fuerza necesaria para cambiar rumbo y entrar en el mundo adulto. A través de él empieza a cuestionar su conducta hacia la madre. Declara que "mamá ya tuvo su vida, ella ya vivió, ya tuvo su marido, su hijo" (258). Y luego se hace la pregunta definitiva: "—¿Pero es justo. . .? —Que yo siempre me quede sin nada... Que yo no tenga nada mío de verdad, en la vida" (258). A partir de este momento Molina toma conciencia de que puede ser un adulto y actuar independientemente de la madre. Se podría decir que Molina logra por fin salir de una cárcel metafórica que le privaba la vida: abandonando la seguridad de la madre, se expone al peligro del mundo adulto y consigue así su verdadera independencia.

Merece la pena señalar que Molina no sólo tiene conciencia del peligro sino que lo acepta como una consecuencia inevitable de su incursión en el mundo político y adulto de Valentín. Esto se vislumbra en el informe policíaco que registra las acciones de Molina, a partir de su salida de la cárcel. Encontramos allí la siguiente información sobre lo que Molina había hecho el día antes de morir:

> Según informe aparte, el procesado retiró del Banco todos sus ahorros, dejando la cifra mínima requerida para no cerrar la cuenta. Tenía ese dinero desde antes de ser encarcelado. En la escribanía "José Luis Neri Castro" dejó un sobre lacrado a nombre de su madre, no otra cosa que el dinero retirado, según decclaración del titular del estudio citado. (278)

Las acciones de Molina demuestran que sí sabía que iba a morir; al transferir su dinero a la madre está otorgando en efecto su testamento. Esto queda aún más claro en el comentario final del informe, donde el agente sugiere que Molina "estaba a sabiendas de que era vigilado." Añade que en caso de ser sorprendido su plan sería uno de los dos siguientes: "o pensaba escapar con los extremisttas, o estaba dispuesto a que estos lo eliminaran" (279). O sea, Molina actúa como adulto completo: mostrando un alto nivel de valor, vence a su miedo y se enfrenta con su posible muerte. Por esta razón es difícil aceptar la conclusión pesimista que adelanta James R. Green en cuanto

a la suerte de Molina en la novela. Green ve en la relación de los dos personajes una extensión del totalitarianismo político de la sociedad actual pues aparece en ella el mismo modelo de subyugación de un segmento de la sociedad (Molina, el homosexual afeminado o la mujer) por otro más fuerte y patriarcal (Valentín, el hombre). Según esta idea, "the power structures which are perpetuated in the relationship between Molina and Valentín instantly repress any attempt at liberation from totalitarianism" (136).

Esta hipótesis es cuestionable pues sugiere que la mujer, tal como viene representada por Molina en la novela, puede de hecho considerarse la contraparte inferior del hombre. A primera vista, se podría pensar que por su carácter más bien pasivo y sentimental, Molina juega un papel secundario en su relación con Valentín. No hay duda de que el amor es lo más importante para Molina pero esto no significa que él sea más débil que Valentín o que se deje necesariamente subyugar por él como consecuencia del amor. Ver a Molina, y por extensión a la mujer que se encuentra en una relación de amor parecida a la suya, sólo en estos términos negativos, resulta algo unidimensional; tiende a ignorar el verdadero carácter de Molina como "mujer", el cual no puede reducirse a la pasividad. En su libro *The Enigma of Woman in Freud's Writings*, Sarah Kofman hace una aclaración importante sobre las ideas de Freud con respecto a la mujer, que se relaciona con la situación de Molina en la novela:

> Overturning the most widespread opinion, Freud emphasizes paradoxically that for him activity in the male, far from being the distinguishing mark, is only a limited phenomenon related to the moment of sexual aggression; activity in general is characteristic of females: spiders, for instance. (116)

Es díficil no ver en la referencia a las arañas una relación patente con el título de la novela de Puig. O sea, Molina es "la mujer araña" que en un primer término logra "atrapar" a Valentín haciendo que entre en el mundo sensible de él. Esta conversión de Valentín ha de verse como una victoria para Molina. Es a la vez un ejemplo de la paradójica relación entre el hombre y la mujer, la cual Otto Rank, otro gran teórico del psicoanálisis, explica así: "Herein lies the most paradoxical of all psychological paradoxes: that man, who was molding woman according to his own sexual will, should have taken over into his ideological philosophy the love-principle so deeply rooted in woman's nature" (235). La incorporación del principio del amor por parte de Valentín es en último término testimonio del poder de la mujer para influír en el hombre.

Finalmente, habría que también tomar en cuenta algo que Valentín dice con respecto a la relación entre los sexos, y la cuestión de la superioridad del uno sobre el otro. Él le recuerda a Molina que "para ser mujer no hay que ser...qué sé yo...mártir" (247). Opina, al contrario, que "el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par" (246). O sea, aun visto

como mujer, el papel que Valentín le asigna a Molina, sitúa a éste dentro de un papel democrático e igualitario, no menos importante o más débil que el del hombre.

En su libro *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*, Elías Miguel Muñoz habla del aspecto positivo de la conversión de Valentín. Dice: "*El beso de la mujer araña* presenta un mundo alternativo por medio de Valentín, un hombre que ha asumido su bisexualidad y que ha liberado a la mujer que lleva dentro" (80). No obstante esta acertada interpretación habría que también señalar y poner igual énfasis en la liberación de Molina. O sea, no se trata de un proceso unilateral sino de uno que es más bien recíproco. Si Valentín descubre un mundo alternativo, también lo hace Molina. Esto queda patente en su actuación como "hombre" o adulto, entendido éste como un ser con conciencia social dispuesto a actuar en nombre de una determinada causa. Este es el principio según el cual vive Valentín como revolucionario social y el que Molina incorpora en su vida como resultado de su contacto con Valentín.

El niño y el adulto representan pues la cara y la cruz de una misma "moneda;" son dos fuerzas inversas que juntas contribuyen a y permiten una realización humana total. Esta abarca los dos principios de la vida expuestas en la novela de Puig: el del placer y la sexualidad que asociamos con el estado infantil, y el de la lucha social (lo ideal) que requiere el compromiso maduro del adulto.

Thomas J. Di Salvo
Eckerd College

NOTAS

1. La regresión puede verse en relación al fenómeno general de la alienación social pues en uno y otro caso se produce un deseo de volver a un tiempo anterior. Según Winston White: "A common reaction to the strain that results from alienation is the desire (explicit or implicit) to return to a less alienated stage when the problems presented by the newly emerging level of organization did not exist" (133).

OBRAS CITADAS

Green, James R. "*El beso de la mujer araña*: Sexual Repression and Textual Repression." *La Chispa: Selected Proceedings*. ed. by Gilbert Paolini (febrero 26-28, 1981): 133-39.

Kofman, Sarah. *The Enigma of Woman in Freud's Writings*. Trans. by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Laplanche, J. y J. B. Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. New York: WW Norton and Company, 1973.

Muñoz, Elías Miguel. *El discurso utópico de la sexualidad en Manuel Puig*. Madrid: Editorial Pliegos, 1987.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral, 1976.

Rank, Otto. *Beyond Psychology*. New York: Dover Publications, Inc., 1941.

Shaw, Donald. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1983.

Tittler, Jonathan. "Order, Chaos, and Re-order: The Novels of Manuel Puig." *Kentucky Romance Quarterly* 30.2 (1983): 133-39.

White, Winston. *Beyond Conformity*. New York: The Free Press of Glencoe, Inc., 1961.

Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

Bound by Fiction: Figural Entrapment in *Dom Casmurro* and *Madame Bovary*[1]

Madame Bovary, affirms Stephen Heath, remains an inescapable if not obsessive, fact of modern literary experience (1). The novel's influence on the international writing community was phenomenal indeed, and its literary legacy continues to resonate within the subtexts of compellingly disparate works of art. For Emma Bovary, the data of reality achieves significance only when it coincides with the plot outlines of familiar narratives, and it is precisely this centrality of the aesthetic that proves so alluring to writers otherwise unmoved by bourgeois disillusionment. The idea that the grid of narrative alone can provide the coherence and distance required to make sense of existence provides an alluring point of intersection between *Madame Bovary* and Machado de Assis's *Dom Casmurro*, two works wherein the arbitrariness of discourse, its capacity to both reflect and distort experience, constitutes a master figure.[2] In both *Madame Bovary* and *Dom Casmurro*, the narrative's connection to the reality beyond it remains tenuous, if not absent outright. Emma's reality is structured by the fictions she has read; Bento Santiago's by the one he constructs. In other words, for both characters, the reality of an event is less signficant than the acceptance of that fact as real, a perspective which enables the verity of illusion to assume primacy over referential truth. In their novels, both Flaubert and Machado work to undermine deliberately the referential security of their readers in order to imprison them more narrowly within the text. In so doing, they negate the very possibility of a grounding origin that would confer legitimacy on the text and in consequence, the work of art becomes the only reality that matters.[3] In this context, mimetic fidelity becomes not only peripheral but totally irrelevant. The legitimacy of these narrative worlds is to be measured not by the degree to which the narrative confirms the laws of nature but by the internal coherence of the text's own "figural" connections.[4] In other words, the causal links invoked to explain phenomena in the real world have no priority within the fictional frame of these particular novels. Here, fictional truth overrides mimetic truth; authenticity is determined by intertextual and tropological relationships rather than by a recog-

nized synonymy between constructed text and external reality. Textual mimesis, that is to say, a discursive system based on a similative relationship between phenomenon and language, sign and significer, text and reality is abandoned in favor of a system where words and meanings are engaged only in a figural, non-referential relationship.[5] The very concept of "realism" is defined here less by the degree to which text and reality neatly coincide than by the degree to which figures and tropes coalesce and cohere.

In *Dom Casmurro*, reality is perceived as a set of competing discourses, that of Bento Santiago, who attempts to convince readers of the "truth" of his wife's infidelity, and that of Capitu herself, who maintains in vain her innocence. That Bento's proofs depend heavily on a variety of intertextual corroborations underscores the purely discursive nature of his wife's guilt, and radically unsettles our perception of the writer's objective reliability.[6] In *Dom Casmurro*, we are constantly made aware of the text as a deliberated construct, a structure underpinned not by real phenomena but by other discourses.[7] Bento's entire narrative constitutes a patchwork of literary borrowings from ancient to modern times, a continuous parade of prior influences that can only underscore the literariness of the ostensible "autobiographical" endeavor.[8]

In Machado's hands, the textual enterprise negates the very concept of extra-textual truth by the auto-destructive manner of narration. In a pivotal scene wherein Capitu's resemblance to the portrait of Gurgel's wife is brought to Bento's attention, it is averred that "Na vida ha d'essas semelhanças exquisitas" (267)[9]; "...Sometimes, in life, there are these strange resemblances" (176).[10] Despite this cautionary coincidence, Santiago's attempts to persuade readers of his wife's infidelity rest heavily on the shaky evidence of Ezekiel's chance resemblance to Escobar. Elsewhere, the fraudulence of the narrator's own conventions becomes readily apparent. He admits to a habit of promising *pater nosters* for favors, prayers he has absolutely no intention of offering. These inauthentic promises cast Bento in the role of deliberate manipulator and place the reader on early notice that he is hardly a man of his word. Moreover, his narrative analogies prove the opposite point he is intending to argue. For example, the central comparison between Desdemona and Capitu either establishes her innocence, or suggests an ulterior motive on the narrator's part. Conceivably, the reference to Desdemona is designed to insinuate a synonymy between Othello and Bento as tragic victims, and/or between Shakespeare and the narrator as twin examples of creative genius. However, his obsessive narrative comparisons have a corrosive effect on the authenticity of the entire account. Literary and personal parallels converge throughout, but the similitude rests always at the level of discourse. For example, convinced of his wife's infidelity, he would have the reader believe he contemplates suicide. Unlike Cato, however, he has no copy of Plato handy, and is forced to substitute a copy of Plutarch's life of Plato in preparation for his self-immolation. The

suicide never takes place, and we are left with only its narrated intention and its mimetically imposed prelude.

The failure of the mimetic endeavor that these episodes insinuate constitutes a central theme of *Madame Bovary* as well. For both Emma Bovary and Bento Santiago, the notion of textual mimesis, that is to say, a discursive system based on a similative relationship between phenomenon and language, sign and signifier, text and reality, is abandoned in favor of a system where words and meanings are engaged only in a figural, non-referential relationship (Gill 17). It is significant that both Emma Bovary and Bento Santiago are bound initially by language to a specific set of behaviors that are in fact antithetical to their fundamental essence. Emma is linked by a marriage contract that imprisons her in a life-style that runs counter to her aspirations; Bento is bound to the priesthood even before his birth by his mother's vow to God. Subsequently, both find ways to circumvent this imprisonment: Bento locates a proxy; Emma indulges in adulterous relationships. It is significant also that both characters enter the textual world, not as independent characters, but as parts of continuing sequences. Inscribed in an ongoing process of fixed meanings, they appear powerless to alter the preordained course of events. Emma is the third Madame Bovary and second wife of Charles; Bento is the allegorical duplicate of the brother who died, a surrogate figure whose future is ransomed to repeat the past. Both characters come into their respective novels as functions rather than beings, as metaphors of a process of infinite replication. In other words, they are intended to respect the established patterns that predate their entry into the narratives. Emma Bovary is expected to imitate the behaviors of her predecessors; Benthino, in order to fulfill his mother's pledge to God, is instructed to imitate the priest's every move ("Quando iamos a missa, diziame sempre que era para apprender a ser padre, e que reparasse no padre, nao tirasse os olhos do padre" [35]; "When we went to Mass, she would always tell me it was to learn to be a priest and that I should watch the padre, that I should not take my eyes off the padre" [36]).

It is perhaps in subliminal revolt against their pre-programmed roles that both characters are initially seduced by the potential power of the divine logos and its mystical capacity to transform word into flesh. For both Emma and Bento, the ecstasy of religious discourse is linked to its attendant semantic power. Whereas mimetic language closes the range of signification by encoding only the familiar, the discourse of the religious experience opens onto an infinite space of signification. In contrast to the repressive tautology of mimetic discourse, the vocabulary of the liturgical theater is imprecise, vague, symbolic, and expressly alien to the limited comprehension of mortal man. Liturgical discourse is linked to the realm of the imaginary, and in consequence, it must be accepted on faith rather than on the basis of sensorial perception or the deductive proofs of conventional reasoning. The effectiveness of mystical discourse, unlike mimetic discourse,

is not dependent on its resemblance to the known. In fact, in ecclesiastic dogma, mystery provides proof of divinity: were God's law comprehensible within the limited scope of man's power of reason, it would no longer be God's, but man's law. What matters is not that the religious signs and symbols be understood, but that they evoke a sensation within the soul of the believer. The realm of mystic devotion allows for the installation of a world of pure conjecture, a world where illusion and truth are inseparable, where discourse expands rather than limits the imagination, where the word is endowed with transformative powers fully capable of turning the bread and water of ordinary existence into the body and blood of imagined ecstacies. A dangerous consequence of such mystic non-referentiality is that "signs" and "symbols," the palpable images of the impalpable mysteries, threaten to take on more import than the divine signifier to which they refer.

Such is indeed the case for Emma Bovary and Bento Santiago who are hyperbolically aroused by the signs of Christianity but have absolutely no interest whatsoever in its grounding source, the life and lessons of Jesus Christ. For these characters, the sign is everything. Emma is entranced by the heady scent of incense, the shadows cast by candles, the impalpable accoutrements of mystical devotion:

> ...elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges. Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brébis malade, le Sacré-Coeur percé de flèches aigues, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sur sa croix. (49)[11]

> ...she succumbed peacefully to the mystic languor emanating from the fragrances of the altar, from the freshness of the font and the glow of the candles. Instead of following the Mass, she looked at the pious vignettes edged in azure in her book, and she loved the sick lamb, the Sacred Heart pierced with sharp arrows, and poor Jesus stumbling as He walked under His cross. (56) [12]

Christ's message is clearly peripheral, if not inconsequential. It is the discourse of mysticism that seduces Emma, the language and symbols that can engender altered states of consciousness and confer ecstacy upon her soul. Her fervor is egocentric rather than theocentric. In fact, rather than feel remorse for offending the God she serves, Emma delights in enumerating sins and even invents transgressions in order to prolong the penitential experience, a practice so antithetical to true piety as to constitute nothing short of heresy.

For Bento Santiago, too, the *Imitatio Cristo* swerves blasphemously off-course. Bento eagerly plays at mass with Capitu, not to re-enact the resurrection of Christ, but to partake hedonistically of the candy-host:

> Voltava com ella, arranjavamos o altar, engrolavamos o latim e precipitavamos as cerimonias. *Dominus, non sum dignus...* Isto, que eu devia dizer trez vezes, penso que só dizia uma, tal era a gulodice do padre e do sacristao. (35-36)

> I would come back with it, we would arrange the altar, mumble the Latin and rush through the ceremonies. *Dominus non sum dignus. . . .* I was supposed to say that three times but I believe that I actually said it but once, such was the gluttony of the padre and his sacristan. (37)

More disturbingly, the communion experience is connected to a latent eroticism that widens further the gap between the signs of mysticism and its ostensible signified:

> A bocca podia ser o calix, os labios a patena. Faltava dizer a missa nova, por um latim que ninguem apprende, e é a lingua catholica dos homens. Nao me tenhas por sacrilego, leitora minha devota; a limpeza da intençao lava o que puder haver menos curial no estylo. (47)

> Her mouth the chalice, her lips the paten. It only remained to say the new Mass, in a Latin that no one learns, and that is the catholic language of men. Do not hold me sacrilegious, my devout reader; purity of intention washes away whatever may be slightly uncurial in my style. (43-44)

Likewise, Emma Bovary relates the pleasures of the mystical experience to pleasures of the flesh, an association suggesting that the joys of mystical discourse are directly proportional to the voluptuousness of allusion rather than the lucidity of revelation:

> Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues. (49)

> The references to fiance, husband, heavenly lover, and eternal marriage that recur in sermons awakened unexpected joys within her. (56)

The early preoccupation with the discourse and external trappings of spirituality coincides with an explicitated dissatisfaction with the oppressive stasis of sameness that nature produces and discourse reflects. Significantly, boredom is at the root of Emma's malaise and it motivates the textual enterprise in *Dom Casmurro* as well. In both texts, the inevitability of destiny has the effect of stifling creativity, of eradicating the very possibility of projecting an authentic (as opposed to a copied and counterfeit) self. In *Madame Bovary* and *Dom Casmurro*, the security of familiar tradi-

tions appears less comforting than imprisoning, and in consequence, imitation becomes not a connecting but an alienating experience. For Emma Bovary, the mimetic order constitutes an arbitrary set of sanctioned behaviors that have been legitimized through repetition rather than intrinsic merit. For Bento, too, mimesis is fraudulence masquerading as truth. The act of imitation, like the homeopathic cures of the charlatan José Dias, is presented as Truth, but it is Truth in the service of communal deception (a homeopathia é a verdade, e, para servir a verdade, menti" [17]; "...homeopathy is Truth, and to serve Truth I lied" [25]). The art of simple duplication, like the stuff of Bento's dreams, cannot compete with the power of fantastic innovation. Whereas Bento's dreams, a tedious rehash of quotidian reality, fail to inspire, Capitu's dreams wherein angels imitate man, suggest that even the sky is not the limit:

> Quando me perguntava se sonhara com ella na vespera, e eu dizia que nao, ouvia-lhe contar que sonhara commigo, e eram aventuras extraordinarias, que subiamos ao Corcovado pelo ar, que dançavamos na lua, ou entao que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes, afim de os dar a outros anjos que acabavam de nascer. Em todos esses sonhos andavamos unidinhos. Os que eu tinha com ella nao eram assim, apenas reproduziam a nossa familiaridade, e muita vez nao passavam da simples repetiçao do dia, alguma phrase, algum gesto. (39)

> When she asked me if I had dreamed of her the night before, and I said "no," she told how she had dreamed of me, extraordinary adventures, how we went to the top of Corcovado through the air, danced on the moon, and then angels came to ask us our names to give them to other angels that had just been born. In all these dreams we went hand in hand. The dreams I had of her were never like that: they merely reproduced our familiar life together, and many times did not go beyond a simple repetition of the day before, some phrase, some gesture. (39)

Indeed, the placing of one's faith in mimetic truth leads more often than not to error. As a child, Ezekiel is reprimanded for his habit of miming other people:

> Agora reparava que realmente era vezo ao filho, mas parecia-lhe que era só imitar por imitar, como succede a muitas pessôas grandes, que tomam as maneiras dos outros; e para que nao fosse mais longe...(346-47)

> For the first time, she realized it was a bad habit in the boy, but it seemed to her that it was only imitating for the sake of imitating, as many grown persons do who adopt the manners of others; but in order that it might go no further... (225-226)

Additionally, his resemblance, either by chance or by imitative effort, to Escobar unleashes the sequence of associative indices against Capitu that culminates in Bento's repudiation of his only child.

In both works, the diegetic and the mimetic actively oppose each other, undermining the myth of textual referentiality, that is to say, the assumption that discourse passively reflects a coherent and objective reality to which it is inferior. In *Madame Bovary*, words, like the bank notes the heroine signs and which serve only to mask a reality of bankruptcy, are essentially nothing but a formal process of exchange underpinned by nothing of substance. Ultimately, Emma is reduced to an accumulation of theatrical gestures and discursive posturing designed to simulate behaviors found in grandiose narrative plots. Like the consummate actress whose role and being are eternally severed, Emma articulates words and phrases that have meaning for others but communicate nothing of her internal feelings and provide no lasting sense of personal satisfaction. In this sense, she is the metatextual embodiment of Rodolphe's pastiched love letter, a composite of borrowed fragments and plagiarized attitudes designed to transform absence into presence. Emma thus emblematizes the very essence of the anti-mimetic endeavor, a character reflecting nothing but authorial design, one who repudiates first her child, then her very existence in order to eliminate the ties that secure her to the realm of empirical reality, in order to become nothing but text.

The repudiation of a progeny that would connect source and creation preoccupies Bento Santiago as well. Like Emma, Bento indulges readily in verbal posturing, leading the reader to conclude that he is either the most tragic of victims, or the most consummate of liars. There is evidence to suggest that the second alternative is the more likely. The narrator opens with an assertion of independence ("Vivo só, com um creado. A casa em que moro é propria" [7]; I live alone, with one servant. The house in which I live is *mine*" [18]), a boast that is rendered meaningless by his subsequent admission that the house, although technically his property, replicates the home of his parents (7-8). For Bento Santiago, as for Emma Bovary, however, the imitative gesture fails to recover any underlying essence and leads ultimately to outright repudiation:

> O meu fim evidente era atar as duas pontas de vida, e restaurar na velhice a adolescencia. Pois, senhor, nao consegui recompôr o que foi nem o que fui. (8)
>
> My purpose was to tie together the two ends of my life, to restore adolescence in old age. Well, sir, I did not succeed in putting back together what had been nor what I had been (19).

As the reader soon discovers, Bento Santiago's autobiographical account

turns out to be not the diegetic transcription of mimetic phenomenon, but rather the metalinguistic recycling of prior narratives:

> Talvez a narraçao me desse a illusao, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, nao o do trem, mas o do *Fausto*: *Ahi vindes outra vez, inquietas sombras*? (10)

> Perhaps the act of narration would summon the illusion for me, and the shades would come treading lightly, as with the poet, not the one on the train but Faust's: *Ah there,are you come again restless shades*? (20)

The decision to write in the hope of recovering an authenticity that imitation has failed to provide places the textual endeavor in an antithetical relationship to mimetic reality.[13] Writing replaces rather than transcribes living.[14] Like the leper Manduca who is reborn through narrative, Bento, too, experiences a rebirth through the magic of narrative. Bento's coming of age is the result of hearing himself projected into a narrative account that is for all intents and purposes, the imagined fabrication of José Dias. Moreover, it is significant that this initial narration is couched in metaphoric and periphrastic disguises:

> Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande mettido nos cantos com a filha do *Tartaruga*...(12)

> It doesn't look right to me for our Bentinho to be always getting into corners with the daughter of old *Turtleback* (21).

The discourse works its magic, however, and from that point on, discourse assumes primacy over reality in the mind of Santiago.

The high priority accorded the act of reading in *Bovary* and *Casmurro* is related to the joy of poesis, the process of constructing a reality through discourse alone. The fact is, the void of contingent reality simply cannot compete with the deliberated plenitude of fiction. In the real world, signs are often meaningless, resemblances misleading. Textual reality, on the other hand, is coherent, planned, overdetermined by authorial intention. In the text, words connect to other words in an interconnected pattern of prior design. Events engage meaningfully in the textual rush towards closure that the discourse compels. Textual reality has none of the messy contingencies of empirical reality. Whereas in reality, Ezekiel's resemblance to Escobar is nothing but one of those strange resemblances to which Gurgel referred, in the text, resemblance has a signification: Ezekiel is Escobar's son. In *Dom Casmurro*, textual reality is not vertical and inductive; nor is it subordinated to a higher, authorized point of origin which it mimes and reproduces. Instead, reality is horizontal and deductive, the linear product of a

conspiracy of signs. Here, "truth" is not established mimetically, but metaphorically, by connecting disparate images into one coherent interpretation. It is not simply the resemblance between Escobar and Ezekiel that proves revelatory; the likeness is troubling, but not incriminating. It is actually the figural connections rather than the mimetic evidence that indict Capitu. The intellectual connection of disparate images coalesce into one coherent conclusion. Dias' suggestive remark about Capitu's sly, oblique eyes begins a sequence of metaphorical associations that lead Bento to his final confirmation. Capitu's gypsy eyes, sly, oblique and like the tide, these undertow eyes that can engulf their unsuspecting victims, even those wary of their deceptive beauty, are transformed into the real sea that drowns Escobar. The tears in Capitu's eyes, tears that link the "undertow" figure with Escobar's drowning, condemn her on the basis of figural connections.

It is surely not accidental that both works take as their title imprecise and misleading designators that are assigned to the protagonists by others. "Madame Bovary" represents a label of social convention that reduces women to the realm of objects or material property. The loss of original identity encoded by the necessity of changing names underscores the manner by which women are successfully integrated into the social structure at the expense of their individuality. "Dom Casmurro" too, constitutes an empty sign in that it fails to accurately reflect either the conventional signification of the word or the person to whom it is applied:[15]

> Naõ consultes diccionarios. *Casmurro* naõ esta aqui no sentido que elles lhe daõ, mas no que lhe poz o vulgo de homem calado e mettido comsigo. (6)

> Don't consult your dictionaries. *Casmurro* is not used here in the meaning they give for it, but in the sense in which the man in the street uses it, of a morose, tight-lipped man withdrawn within himself. (18)

The name is hurled at the narrator in response to his failure to make an appropriate social response to the poetic endeavors of an acquaintance, verses to which he paid little attention due to fatigue rather than critical judgment and which he admits "may not have been entirely bad" (p. 17).[16] The fact of the matter is, both characters define themselves in opposition to these externally applied references which constitute social and linguistic entrapments. In other words, from the outset we are confronted with characters who define themselves in opposition to an endorsed view of reality that first defines then excludes them.

Emma Bovary's inability to distinguish between romanesque illusion and empirical reality, much like Cervantes comic hero who preceded her and whom she closely resembles, has been enshrined in the daily lexicon of dozens of languages. But whereas the adjective *quixotic* connotes an almost endearing quality of misplaced heroic idealism, the substantive *bova-*

ryism has a pejorative resonance about it, suggesting, among other things, deliberated self-delusion and an almost desperate insistence on seeing things as they are not. This differentiation is due in part to the fact that unlike Cervantes' comic hero, Emma tilts not at windmills, but at the fundamental "truths" on which her society is constructed. For her, happiness, desire, fulfillment, contentment are constructed concepts, manufactured and defined by a ruling class and then imposed upon a captive citizenry.

In *Frame Analysis*, Erving Goffman notes that one can learn how reality is produced by examining how that reality is mimicked or faked (251). In their repudiation of a textual reality based on an inherent relationship between text and reality, language and object, sign and signifier in order to depict one wherein words and meanings are engaged in a figural, nonreferential relationship, *Madame Bovary* and *Dom Casmurro* affirm the independence of the textual enterprise. It is not without significance that a primary theme in both works is adultery, that most taboo of social and moral transgressions. The relationship between the violation of social and literary codes has been duly noted by Emile Faguet in his assessment of Stendhal's work:

> But what more effective way of rationalizing that sense of scandal and consolidating that morality than by accusing her creator of stepping outside the limits of mimetic representation itself, by making of the moral scandal a scandal of representation itself? (Qt. in Prendergast, 121).

That question is directed even more appropriately to *Dom Casmurro*, where the moral and mimetic transgressions are so entwined as to become inseparable. At the conclusion, the reader is left at an impasse; there is simply no way to determine whether Capitu or Bento is the real fabulator. This dilemma violates the agreed upon pact by which literary discourse is presumed to relate to reality and leaves us with nothing but a discursive accusation, supported by intertextual references relating life to opera and drama, and an unconvincing denial, mediated by the accusor himself.

But if there is no deeper structure to be relied on, if language can indeed construct reality within the text, it can surely do so outside the text as well. In order to attack the reigning ideology, Emma and Bento have only to expose the fictionality of fiction, to portray the textual event as nothing but discourse, a set of constraints and conventions that only coincidentally relate to anything beyond it's fictive self. In so doing, they suggest that reality, too, might be nothing but a verbal conspiracy, that the values and practices we live by are perhaps little more than reiterated illusions that careless "readers" have transformed into truths (Waugh 22). In other words, a fundamental theme of both works is not the manner by which texts distort reality, but how reality is turned into social text. But even as these novelists call into question the very legitimacy of the reality the "realist" novel ostensibly

reflects, that is to say, even as they expose the fictions of Truth, they affirm in turn a central truth of fiction. In the realm of narrative, the truth of a text depends not on its fidelity to external reality but on the integrity of its figural coherence, on the writer's ability to persuade readers not that fiction is truth but that truth has no ontological status within textual bounds at all.[17]

M. J. Muratore
University of Missouri—Columbia

NOTAS

1. This is an expanded and revised version of a paper delivered at the 1992 annual Modern Language Association Convention held in New York at a session entitlted "Romance Language Writers Reading Flaubert: *Madame Bovary* as Intertext."

2. An excellent discussion of the anti-mimetic properties of Flaubert's novels can be found in Christopher Prendergast's *The Order of Mimesis.* See in particular page 2, where he speaks of the hollowness of Flaubertian discourse and his chapter entitled "Flaubert: the Stupidity of Mimesis" (180-2ll).

3. Notes Maria Luisa Nunes in "Machado de Assis's Theory of the Novel": "His (Machado's) general literary ideal was the creation of reality and esthetic truth. For him, reality had nothing to do with the servile and photographic reproduction of the school of Zola. It was much more complex and imitated the ambiguity of life it self" (65). For a more thorough review of the novel's ambiguity, consult Paul Dixon's chapter on *Dom Casmurro* in *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels* (23-59).

4. On the importance of metaphor in *Dom Casmurro*, see Dixon 46-50.

5. See also Anne-Marie Gill's remarks in "*Dom Casmurro* and *Lolita*: Machado among the Metafictionists" (17).

6. For more on the general unreliability of the narrator, see Helen Caldwell's *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, and Maria Luisa Nunes, "Story Tellers and Point of View in Machado de Assis' Last Five Novels" (58-59).

7. For some interesting insights into the "metaliterary" aspects of the novel, see Paul Dixon 51-59; and Anne-Marie Gill 17-26.

8. For a discussion of these literary allusions, see Helen Caldwell's *The Brazilian Othello of Machado de Assis.*

9. All references in Portuguese are to Machado de Assis, *Dom Casmurro* (Rio Janeiro: Jackson, 1946).

10. All references in English are to Machado de Assis, *Dom Casmurro*, translated by Helen Caldwell (New York: Noonday, 1953). Paul Dixon also alludes to this scene in underscoring the unreliability of proofs of ressemblance as a means to attain truth (35).

11. All references to *Madame Bovary* in French are to Gustave Flaubert, *Oeuvres complètes*, Vol. 6 (Paris: Conard, 1930).

12. All references to *Madame Bovary* in English are to Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (New York: Signet Classics, 1964).

13. See Gill, 18, concerning the notion of text as a metaphor for the creation of self by means of fiction in "*Dom Casmurro* and *Lolita*."

14. Nunes discusses the importance of writing and its relation ship to meta-literariness in *Dom Casmurro* in "Story Tellers and Character" (56, 61).

15. Helen Caldwell points out that the dictionary usage that Santiago does not want us to see specifies "wrong-headed" as part of its meaning, a particularly significant detail for the reading I propose (2).

16. The meta-literary importance of this scene is underscored in Gill 19.

17. For insights into the issue of literature's "truth status", consult Waugh's chapter four, "Are novelists liars? The ontological status of literary-fictional discourse," in *Metafiction*, 87-114.

WORKS CITED

Caldwell, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley: University of California Press, 1960.

Dixon, Paul. *Reversible Readings: Ambiguity in Four Modern Latin American Novels*. University: University of Alabama Press, 1985.

Flaubert, Gustave. *Oeuvres complètes*. Paris: Conard, 1930.

_____. *Madame Bovary*. Trans. by Mildred Marmur. New York: Signet Classics, 1964.

Gill, Anne-Marie. "Dom Casmurro and Lolita: Machado among the Metafictionists." *Luso-Brazilian Review* 24 (1987): 17-26.

Goffman, Erving. *Frame Analysis*. Harmondsworth: Penguin, 1974.

Heath, Stephen. *Madame Bovary*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Nunes, Maria Luisa. "Machado de Assis's Theory of the Novel." *Latin American Literary Review* 4.7 (1975): 57-66.

_____. "Story Tellers and Point of View in Machado de Assis' Last Five Novels." *Latin American Literary Review* 7.13 (1978): 52-63.

Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Rio Janeiro: Jackson, 1946.

_____. *Dom Casmurro*. Trans. by Helen Caldwell. New York: Noonday, 1953.

Prendergast, Christopher. *The Order of Mimesis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Fiction*. London: Methuen, 1984.

Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

A crônica brasileira: Gênero literário representando o espírito do Modernismo e a capacidade de conservar o Humanismo na Modernidade

A crônica brasileira atingiu uma popularidade que nenhum outro gênero literário alcançou. Richard A. Preto-Rodas resumiu seu estudo da crônica com "One might safely assert that the genre is Modern Brazil's favorite vehicle for literary expression" (524). A editora L & PM declara que na história da literatura brasileira, nunca um livro vendeu tanto em tão pouco tempo, consagrado pela crítica e pelo público, como *O Analista de Bagé* de Luis Fernando Verissimo.[1] Venderam-se 80 edições em menos de dois anos e *Outras do Analista de Bagé* atingiu cerca de 40 edições em um ano. Verissimo é um dos cronistas mais populares atualmente, mas é um entre muitos outros famosos como, por exemplo: Fernando Sabino, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Rubem Braga, Jô Soares e tantos outros. Com um lugar tão privilegiado na cultura brasileira, a crônica merece uma análise para investigar as razões da sua popularidade na Modernidade, nosso tempo contemporâneo. Que tem a crônica em temas e formas que a põe num lugarzinho tão especial no coração de tantos brasileiros?

Antes de estudar o tema, as razões, precisa-se estabelecer o que é a crônica. A palavra tem origem grega (*khronos*=tempo) e significa um relato objetivo de acontecimentos dentro de sua seqüência no tempo, constituindo assim um gênero histórico. Em grande número de casos consistiu na narrativa dos fatos de reinados ou mesmo de biografias de reinantes como a *Crónica do Condestabre* (1431), *Crônica Breve do Arquivo Nacional* (1429), *Crônica da Conquista do Algarve* (1419), *Crônica de Portugal de 1419* e Cronicões (quase sempre escritos em Latim) para só nomear algumas.[2] Na língua portuguesa a palavra "crônica" tem duas acepções principais. Já vimos a primeira: relato em ordem cronológica de acontecimentos de interesse histórico. A segunda, é de um pequeno comentário publicado em jornal ou revista, acerca de fatos reais ou imaginários. Confunde-se com aquilo que nas literaturas da língua inglesa se conhece pelo nome de ensaio

pessoal, informal, familiar, ou *sketch.* Se enfoca esta pesquisa nesta última acepção, a que abrange a moderna vida brasileira: seus costumes, as modas, os problemas do momento e as preocupações urbanas.

A evolução do nosso objeto de estudo vem de longe; apesar disso, uma crítica literária sobre o assunto quase nem existe. No *Handbook of Latin American Studies,* começa em 1978 uma seção da literatura brasileira chamada "Crônicas" em que Gerald Moser e Richard Preto-Rodas analisam a grande quantidade dos livros publicados como crônicas e dão um pequeno resumo dos acontecimentos no mundo cronista antes das suas listas de publicações.[3] O problema que se estabelece no resumo é a dificuldade de definir a crônica o que não é um trabalho escolar tão fácil como nossa definição parece mostrar; é por essa razão que a crônica incorpora muitos elementos e técnicas de outros gêneros literários. Moser cita com ironia:

> To end with a paradox, here are two new definitions of the indefinable crônica: "A soap bubble reflecting the fleeting, volatile everyday." (Ademaro Prezia) "The crônica offers a unique opportunity to do anything-poetry, sociology, religion and general goofing-off (besteira)." (Ney Messias)

(cit. em Moser 634)

Obviamente essas definições não terminam com a confusão, mas a intensificam. A maior dificuldade reside em distinguir a crônica do conto ou da historinha, do ensaio e do poema e, acima de tudo, em julgar se a crônica é um gênero literário. Paulo Rónai não hesita em considerar "a crônica como um novo gênero da literatura brasileira, merecedor de interesse e de estudo" (156).[4] Preto-Rodas considera a crônica em 1986 como "truly Brazilian literary genre" (549) e a sua prova é a grande quantidade de autores eminentes que se dedicam ao nosso tema, como por exemplo Clarice Lispector, Raul Pompéia, Rachel de Queiroz, e que um dos maiores críticos brasileiros, Afrânio Coutinho, dedica uma análise do gênero no seu volume VI de *Raul Pompéia.*

Apesar do pequeno número de "estudos" mencionados, uma análise da crônica é tão difícil de conseguir e seu número é tão limitado, que o pesquisador da crônica procurando informações e crítica fica frustrado em encontrar, em fontes diferentes minuciosamente conseguidas, a mesma análise da introdução ao livro de Raul Pompéia, citada palavra por palavra, primeiro na *Literatura no Brasil* no capítulo "ensaio e crônica" e outra vez na *Enciclopédia de literatura brasileira,* no verbete crônica. Afrânio Coutinho dá uma visão muito útil da evolução do cronismo, termo criado por Tristão de Athayde, com todas as suas transformações e seus autores representativos. Coutinho aceita que a crônica apresenta qualidade literária, quando se liberta de sua condição circunstancial pelo estilo e pela individualidade do autor. No começo o folhetim, mas também a novela ou romance, eram chamados de crônica quando publicados em jornal. Na origem a crô-

nica já era multifária e foi elevado aos mais altos níveis pelas técnicas e o estilo de Machado de Assis (1839-1908), autor considerado como um dos melhores da literatura latino-americana e que cultivou a crônica desde a sua mocidade. Importante reconhecer as três fases na evolução do género:

> A primeira, o gênero histórico; a segunda, em que a crônica adquire um feitio literário e jornalístico, como comentário dos acontecimentos sociais, políticos, literários, artísticos, do momento, através dos folhetins; a terceira, a atual, na qual o gênero se tornou especificamente literário e poético, correspondente às solicitações e ao ritmo do momento, não obstante aparecer ainda como colaboração jornalística. (Coutinho, "Introdução" 26-27)

A despeito da sua definição Coutinho admite a existência de muitas diferentes classes ou espécies de crônicas e trata de classificá-las em *crônica narrativa metafísica poema-em-prosa comentário e informação* e outras, mas não sem a observação de que muitos cronistas borboleteam em torno de diversos assuntos, temas e motivos, e que isso é mesmo da própria natureza da crônica: a flexibilidade, a mobilidade e a irregularidade. A crônica brasileira se torna gênero literário autônomo porque supera a sua base jornalística e urbana em busca da transcendência, sem deixar de ser ligada ao jornalismo.

Aos céticos tradicionais que ainda consideram a crônica um gênero "menor" gostaria de mencionar só duas observações. O dicionário da literatura põe a origem do conto enquanto narrativa escrita no início histórico do movimento romântico no Brasil, assinalado pelo fato em 1836: "Nessa data, publica-se *O Cronista*, jornal dirigido por Justiniano José da Rocha, em companhia de Firmino Rodrigues da Silva e Josino Nascimento Silva" (*Dicionário* 214). Que coincidência que a origem do conto, hoje não considerado gênero menor, é a mesma -o jornal- onde se cultiva a crônica; e o nome do jornal é mesmo *O Cronista*. Outra observação ainda mais convincente vem de uma análise de Afrânio Coutinho no seu livro *Da crítica e da nova crítica* em que estuda crítica, ensaio e crônica. Coutinho vê que o ensaio como gênero tem ancestrais de alta linhagem, como Sócrates, Platão, Cícero, Plínio, e outros, mas que o sentido original é "de uma dissertação curta e não metódica, sem acabamento, sôbre assuntos variados. O tom era íntimo, coloquial e familiar" (89). No Brasil o uso da palavra *ensaio* é justamente o oposto do tipo original, fazendo-o sinônimo de estudo crítico, histórico, político e filosófico. Então o verdadeiro e tradicional ensaio é o que nós hoje designamos como *crônica* e de repente o ensaio fica sem gênero literário oficial e tradicional.

O que faz uma obra literária ou não são os recursos e técnicas literárias utilizados. Para estudar este assunto existe o primeiro livro totalmente dedicado à crônica, com esse nome, escrito por Jorge de Sá, professor de literatura brasileira na Universidade Federal Fluminense e crítico literário do

Jornal do Brasil . Neste livro ele dá a sua definição da crônica e deduz que Caminha, apesar de ser o primeiro cronista no sentido histórico e não no sentido do cronista moderno, já estabeleceu o princípio básico da crônica: registrar o circunstancial. O autor analisa as técnicas literárias de escritores-cronistas representativos: Rubem Braga, Fernando Sabino, Stanislaw Ponte Preta, Lourenço Diaféria, Paulo Mendes Campos, Carlos Heitor Cony e Carlos Drummond de Andrade. A cada cronista foi dedicado um capítulo em estudo das suas técnicas e métodos cultivados.[5] Outro cronista, Eduardo Novaes, tem usado certos recursos técnicos do conto, como o diálogo, a síntese narrativa, a criação de personagens, a descrição de ambientes e situações, mas o tom jornalístico de informação imediata perdura, quase sempre explorando o lado ridículo e de humor da existência (Brasil 53). A proximidade da crônica ao conto foi estudado por Maria da Glória Bordini no ensaio "Na pista do Gigolô das palavras," mas ela também analiza as técnicas de Verissimo: técnica do diálogo, exagero e jogo com duplo sentido de palavras. A seguinte citação resume o assunto:

> Se as coisas têm um tamanho, ele o aumenta; se as palavras têm um sentido a que nós habituamos, ele o inverte; quando tudo parece correr igual à vida de todos os dias, ele subverte a ordem com um acontecimento sem pé nem cabeça. E mais: quando se espera que as coisas dêem certo, ele faz com que fracassem ou vice-versa, por obra do acaso, como se isso fosse aceitável . . . (Bordini 105)

Um trocadilho inesquecível é "la petite femme rustique" para "caipirinha" de "La Petite" de Verissimo (10).[6] As técnicas de Verissimo e dos outros cronistas incluem sem dúvida uma variedade de recursos literários, como por exemplo, a ironia, a sátira, a paródia, a paráfrase, a antítese, a metonímia, a metáfora, o diálogo, o monólogo, e tantos outros, mas seu estudo não é o propósito da minha pesquiza. É possível que um gênero, a crônica, que utiliza tantos recursos literários não seja literário? A crônica até utiliza mais recursos que outros gêneros, em um espaço muito mais reduzido. A utilização de tantos recursos literários, que alguns estudiosos tradicionais somente atribuiam a certos gêneros, é que faz da definição da crônica um estudo trabalhoso. Em isso estaria a razão pela falta de crítica? E isso também não seria um desafio que poderia instigar a crítica? Instigou o meu estudo, o que não é um estudo de gênero, mas as minhas observações servem somente para indicar a confusão, dificuldade, até às vezes inutilidade de ter gênero literário para merecer crítica, estudo, e aceitação no mundo acadêmico.

Consideramos a origem e genealogia, e voltamos ao meu estudo, o assunto das razões para a popularidade da crônica. Poderíamos afirmar que a sua popularidade nasce da sua estrutura e dos temas que representam a Modernidade, os problemas, os desejos, as preocupações e sobretudo, o ele-

mento humano no cotidiano do indivíduo moderno. A estrutura da crônica é tão moderna que o seu espaço se extende do jornal e da revista ao rádio, praticada por Dinah Silveira de Queiroz e Genolino Amado, e à televisão. Caraterística da crônica é a sua atualidade, sempre refletindo o cotidiano, o dia-a-dia, a contemporaneidade. Analisarei em crônicas e autores específicos a estrutura e técnicas relacionadas com os temas do espírito do Modernismo na Modernidade. A maneira em que o nosso objeto de estudo reflete o caos urbano, a nostalgia do passado, a mudança na linguagem com a invenção de conceitos e temas novos, como o questionamento de conceitos filosóficos tradicionais; e em conseqüência do tratamento desses temas conserva a essência humana, específicamente brasileira.

O Modernismo representa todo nosso mundo como um caos. A modernidade põe nossa vida de cabeça para baixo, sem parar um momento para nos acostumarmos. Rubem Braga em "O Pessoal" expressa a desorientação "o pessoal anda muito desorientado . . . que envia mensagens inúteis para endereços errados" (1).[7] Fernando Sabino mostra com muito humor a dificuldade do brasileiro em acostumar-se com a tecnologia em a "Secretária eletrônica," também nome da crônica.[8] Drummond de Andrade em "Incêndio" examina o que a televisão oferece ao mundo urbano moderno.[9] Somos espectadores de dramas que não podemos remediar, compartilhamos problemas não só com outros brasileiros mas com todo um outro mundo: lá está a guerra, a seca e a pobreza de um lugar longe do Rio, do Brasil, no meio da nossa sala. Raro é ver a morte operar assim à plena luz sem disfarce, a morte dando demostração. Modernidade é quando uma mãe não pode abraçar, beijar ou tocar o seu menino, porque hoje é o swani Vijayananda Sarevast ("O Menino de sua mãe" 55-56). Drummond tem uma crônica examinando as contradições do modernismo em declarações diretas todas começando com "Quando," o nome da crônica:

> quando a fome é industrializada em *slogans*, e mais fome se acumula quanto mais se promete ou se finge combater a fome; . . .
>
> quando se dá ao proletariado a ilusão de decidir o que já foi decidido à sua revelia, e a ilusão maior de que é em seu benefício; . . . (57-58)

A cidade cresce constantemente e com esse progresso não vem naturalmente a ordem. Fernando Sabino mostra e critica humoristicamente a horrenda burocracia em "Cem Cruzeiros a Mais" e em "A Companheira de Viagem." Diante dessas obras rimos porque é inútil chorar ou zangar-se e o seguinte encontro com esse tipo de burocracia pode suportar-se com um sorriso. Não sempre a crônica reflete a Modernidade com tanto humor. O poeta e cronista Carlos Drummond de Andrade expressa às vezes um pessimismo extremo como em "A Banda" que dá um pouco de felicidade, mas que passa muito rápido, e "Os dias escuros": "não há alegria para a crônica, nem lhe resta outro sentido senão o triste registro da fragilidade imensa da

rica, poderosa e martirizada cidade do Rio de Janeiro" (92). Este triste registro inclui dar atenção ao que já é tão cotidiano que nem tomamos conhecimento da sua existência, e se observarmos só sentimos repugnância pelos elementos sociais mais baixos, como os meninos abandonados, tema no "Protesto Tímido" de Fernando Sabino, e da gente sem lar tratado em "Viadutos" por Drummond de Andrade. A crônica dá voz a essas pessoas esquecidas da sociedade, representa o aspecto humano que não vemos ou não queremos ver.

O contraponto da Modernidade, do crescimento do ambiente urbano e da classe burguesa, é o incremento de uma classe social humilde e, por conseqüência, o aumento do número de roubos e assaltos. Drummond de Andrade mostra a inutilidade da polícia em "Esparadrapo" e que é melhor ter cofre vazio para mostrar, em vez de receber uma surra para promover a revelação de um cofre inexistente. Mas atenção: facilmente nós chegamos a conclusões precipitadas quando vemos uma pessoa humilde, como no caso de "O Assalto" de Luis Fernando Verissimo. Um jovem humilde só queria pegar umas garrafas no apartamento 712, mas os moradores querem entregar dinheiro e jóias para que ele poupe as suas vidas. Uma humorística, mas crítica, lição de não ter preconceitos injustos.

A pessoa moderna enfrenta o tédio urbano, um espaço sufocante, uma modernização aparentemente fora de controle, experimenta a incompatibilidade com o asfalto da modernidade, mas como defesa certas crônicas nos salvam com a nostalgia do passado e nos dão o respiradouro preciso para a sobrevivência. "O Padeiro" de Rubem Braga, único autor que se dedicou só à criação da crônica, valoriza aquele desaparecido faz muitos anos, o padeiro, que leva o pão quente à manhã. "O Domingo e Anoiteceu" do mesmo autor, e, "Cinema," de Rachel de Queiroz,[10] lembram as tradições e a moral da província em grande contraste com o mundo urbano do Rio.

Um elemento importante do pensamento do Modernismo é a nossa linguagem: o seu estudo tanto quanto o seu questionamento. Muitas crônicas de vários autores, apresentam esta preocupação moderna. Rachel Queiroz em "Carta a um Editor Português" defende a autoridade da língua brasileira, e Fernando Sabino em "Que Língua, a Nossa!" mostra o rídiculo de verbetes no dicionário inventando definicões novas: "*Acionar* -ação a que se submete o dispositivo. *Dispositivo* -algo que deve ser sempre acionado. Nada a ver com dispositivo intra-uterino" (Sabino 31). Drummond de Andrade provoca reflexão sobre o nosso uso de palavras em "O Verbo Matar," por que matamos aula, a fome ou o tempo? Quem jamais se questionou? Na análise de Drummond vemos a palavra de outro ângulo como a evolução das palavras da moda em "Excelências" ou dos palavrões em "Modos de Xingar." Fora do seu tempo perdem o seu significado e, muitas vezes, as palavras expressam o que não querem dizer ou o seu oposto, como 'pois sim' e 'pois não' analisado com muito humor por Verissimo. Verissimo sabe que abusamos das palavras, as fazemos "prostitutas" que ele explora

no "O Gigolô das Palavras," considerando-se ele, o cronista, como o gigolô. È uma comparação não só humorística e irônica mas também com certo sentido da verdade.

A modernidade é "all that is solid melts into air,"[11] tudo que temos considerado tradicionalmente como fatos, começa a questionar-se, como por exemplo a veridicidade da História e a existência da Verdade. A crônica brasileira retoma questões epistemológicas como a existência ou não existência da Verdade. Luis Fernando Verissimo escreve "A Verdade," com uma história com moral mostrando, que se prefere sexo e violência à verdade, e na crônica "Versões" põe em palavras o pensamento moderno "Que importa qual é a versão certa? O que é, afinal, A Verdade? Não existe a Verdade, existe a versão que colou. Tem sido sempre assim" (47). Essa declaração de tanta verdade vem ironicamente não de uma pessoa, mas de uma samambaia, uma planta. O questionamento de convenções e instituições é um elemento forte do modernismo tanto quanto a auto-crítica. O Eu é dois, não só um, e dessa nova perspectiva se pode dar uma olhada menos subjetiva e mais objetiva e científica. Essa reflexão sobre si mesmo é levada a seu máximo deleite em o "Auto-retrato" de Drummond e a "Auto-entrevista" de Verissimo. No "Auto-retrato" o espelho diz que Drummond se diverte com o escândalo produzido por seus escritos, escândalo de que emergem as seguintes opiniões a seu respeito: "`É um burro.' `É um louco.' `É superior a Castro Alves e igual a Baudelaire' " (14). Se vê que um auto-retrato pode dar a oportunidade de mostrar a crítica à sua crítica, com sua perspectiva, fazendo esta até ridícula. Esta atitude não é tradicionalmente comum e apresenta outro elemento moderno.

A crônica tem a capacidade de conservar o Humanismo na Modernidade. O que destaca a crônica do simples jornalismo é a crítica de Rubem Braga em "Os Jornais": "Porque os jornais noticiam tudo, tudo, menos uma coisa tão banal de que ninguém se lembra: a vida . . ." (23). Aqui é a chave do espírito moderno: ver no cotidiano, no monótono, o estranho. Como disse Julio Cortázar no seu romance *Rayuela,* o que nos deve parecer estranho é que o jornal vem cada manhã. A crônica toma o cotidiano, o desloca com situações que podem ocorrer a qualquer um de nós e assim tem a capacidade de captar o que se perde na Modernidade: o Humanismo. Fernando Sabino tem várias crônicas com esse forte elemento humano. "A mulher vestida" em que uma mulher gorda foi trancado num ginásio e entre a multidão que pouco a pouco se acumula, corre o boato que ela está nua. Identificamo-nos com o pobre "Homem Nu" que fica fora do apartamento, sem que sua mulher dentro possa ouvi-lo. O embaraço exagerado é um elemento do humanismo utilizado nessas duas crônicas. "Televisão para dois" mostra a relação íntima que se pode criar entre o patrão e sua empregada vendo TV juntos. "O estranho ofício de escrever" exemplifica a mudança da opinião de um crítico do cronista. O cronista parou de escrever por dois anos, porque o crítico considerou a sua crônica péssima e que agora, depois de

tanto tempo sem escrever, o mesmo crítico a evalua como a melhor que já escreveu. Uma coisa simples como um beijo pode criar um problema quando se dá mais que a norma (Verissimo, "Beijos"). O cronista Verissimo nos surpreende em "Angélica" quando uma excelente empregada não quer um salário muito alto, mas quer jogar damas por dinheiro. Ao final, o patrão deve muito dinheiro à empregada e o leitor supõe saber o fim da crônica, mas ela não aceita o cheque dele. O humano contra o materialismo a que estamos tão acostumados, e que naturalmente esperamos, mostra-nos outra realidade, uma realidade já perdida talvez, mas muito mais humana.

O cronista é como um descobridor e pode inventar e nomear o que existe no cotidiano mas nunca foi nomeado antes, nem foi um tema, conceito ou termo. O cronista é o nomeador do existente/não-existente, outra atitude muito moderna. No futebol, no segundo tempo quando o resultado continua zero a zero começa "A hora do louco" (Verissimo), onde a única lógica é a da bola espirrada. Outro fenômeno é "O Popular" (Verissimo), essa figura tipicamente urbana que sempre fica à margem dos acontecimentos, observando tudo, sem ser parte da ação. *A hora do louco* e *o popular* são parte de nosso mundo cotidiano e tão natural que nem tomamos consciência nem perdemos o tempo de nomeá-los.

Vemos que o cronista nomea e inventa conceitos novos, mas alem disso, ele também destaca nas suas observações as atitudes puramente humanas já existentes, mas nunca mencionadas. Em "A Volta (I)" e "A Volta (II)," Verissimo mostra a que ponto podemos levar nossa incapacidade de admitir que não reconhecemos um parente, que a final de contas, nem o é. Outro jogo do cronista é invertir o cotidiano com algo não-natural. Jô Soares publicou duas crônicas na *Veja* no ano pasado que utilizam essa técnica.[12] "No restaurante" (*Veja* 9) vemos um cliente que quer pagar mais que uma o duas vezes:

> —Eu queria a conta, por favor.
>
> O garçom se espanta com o pedido:
>
> —Como, a conta? O senhor já pagou.
>
> O baixinho olha para ele ofendidísimo:
>
> —E eu por acaso tenho cara de quem não pode pagar de novo? (Soares 13)

A inversão do cotidiano nos dá uma nova perspectiva nunca antes experimentada, mas incrívelmente divertida. "No botequim" (*Veja* 15) é outro exemplo de quão paradóxica a vida pode-se tornar; quando um freguês repetidamente muda seu perdido mas ainda pede uma rosquinha depois que o garçom explicou que há três anos que não tem rosquinha.

Essa carnavalização da realidade é outro elemento do modernismo. Luis Fernando Verissimo realiza o melhor exemplo desse elemento em "O único animal." Ele analisa como o homem se distingue dos outros animais e com essas comparações verdadeiras logra a máxima paródia do ser humano:

É o único que acha que Deus é parecido com ele.
E é o único. . .
... É o único amimal que fala mais que o papagaio.
que faz o que gosta escondido . . .
... que muda de cor quando se envergonha. . .
... que compra antenas. . .
Não é o único que mata, mas é o único que vende a pele. (7-8)

Não existe outra coleção de observações que pode revelar a essência humana mais honesta e discreta que esta crônica. O leitor se identifica com humor e se diverte em conhecer-se num paradigma nunca explorado antes.

Vimos a variedade de temas com vários cronistas e crônicas que refletem a Modernidade e que são as razões da sua popularidade. Variedade é o elemento mais importante da crônica, especialmente considerando a dificuldade de fazer cada dia ou cada semana uma nova seção, criar algo original, sabendo o seu caráter efêmero. "Um facto de trinta dias pertence á história, não á chronica" disse Machado de Assis (301). A crônica logrou sobreviver em antologias e livros publicados das melhores crônicas publicadas em jornais, até coleções de vários autores que são utilizadas para o ensino nas escolas e universidades.

A variedade dos temas funciona em combinação com outro elemento, a variedade da estrutura e os recursos e as técnicas literárias. Tomando só um cronista, Jô Soares, publicando na *Veja* em 1992, vemos as múltiplas formas possíveis. Já sabemos que a crônica não tem que respeitar as fronteiras do ensaio e do conto. Malcolm Silverman inclui "O Homen Nu" de Sabino em o seu livro *O novo conto brasileiro*. De verdade algumas crônicas são muito parecidadas com o conto, como por exemplo: "A Boneca Triste" de Drummond, "Condomínio," " Infiltrações" e "A volta de Ed Mort" de Verissimo. Essas crônicas ou contos têm personagens mais desenvolvidas e "Infiltrações" até parece um *Caminhos Cruzados* (romance do pai do autor, Erico Verissimo) reduzido em poucas páginas, mas com várias cenas intercaladas. Além do conto, Jô Soares tem poemas em prosa, só frases como "Frases e Curtas & Rápidas," peça de teatro de um ato ou forma de múltipla escolha. Todas essas formas são acompanhados de desenhos que também Verisssimo utilizou. Desenhos que vêm com as crônicas fazem parte da crônica e são um elemento necessário para o entendimento da crónica como por exemplo o desenho dum porco grande, metáfora para P. C. Farias. Uma fotomontagem genial mostra um menino comendo o dedo de Barbara Bush que olha muito assustada. Esta foto foi utilizada na crônica intitulada "Menino come o dedo de Barbara Bush." A paródia chega a seu ápice em "O exame," onde Pedro Collor é examinado pelo psiquiatra. As perguntas todas são atitudes ou ações de Fernando Collor, hoje ex-presidente, que implicam a loucura, não de Pedro, mas de Fernando: "Já pensou em congelar quase todo o dinheiro de um país achando que seria ótimo? Pedro: Jamais,

doutor" (Soares *Veja* 23). Esta crônica é permeada de paródia e paráfrase[13] e tem uma gravura de Napoleão olhando muito sério no meio da página, referindo-se a Fernando Collor de Mello com este olhar e atitude da superioridade. Nos "Cavalos brancos" Soares utiliza uma história tão exagerada que ele termina com uma Moral: "Sei que esta história é dura de engolir, mas se você acreditou na do Cláudio Vieira, pode perfeitamente acreditar em qualquer coisa" (Soares, *Veja* 32). O problema de acreditar nas razões oficiais oferecidas ao público é outro grande problema moderno que faz parte da consciência do brasileiro.

Luis Fernando Verissimo resolveu este problema com outra técnica: a criação de uma personagem fictícia, mas por isso não menos efectiva, a famosa Velhinha de Taubaté. Ela é utilizada como a única pessoa em todo Brasil que ainda acredita no que o governo explica na televisão sobre os escândalos. Quando ela deixar de acreditar o país se acabará. A técnica da ficção é um método que deu muito êxito a Verissimo. Suas personagens inventadas com todas as suas características são famosas em todo o país. Outras são o detetive Ed Mort e o Analista de Bagé que teve tanto sucesso que escreveu outra coleção de crônicas chamadas *Outras do Analista de Bagé.* Verissimo cria essas personagens para uma efetiva crítica social e política. O leitor sempre sabe quem é o autor da crônica, o cronista muitas vezes até a assina. A palavra da crônica é a palavra do cronista, o que faz da crítica uma coisa muito mais delicada, e portanto, sai muito mais fácil pela boca da Velhinha, de Ed Mort ou do Analista, como um discurso fictício. A questão da ficção e realidade é outra fronteira que desaparece na Modernidade "Recent Theories of discourse, however, dissolve the distinction between realistic and fictional discourses" (White X).

Em conclusão, analisamos a origem da crônica e a sua evolução até estabelecer-se como gênero literário, apesar de suas contradições e uma grande falta de uma crítica literária significativa. Estudamos em exemplos específicos as razões para sua popularidade, que reside em sua representação do espírito do Modernismo em temas ligados a Modernidade, o aumento do ambiente urbano caótico e a única defensa é a nostalgia ao passado da província. Alem disso, a transformação da linguagem com os seus novos conceitos inventados como outros nunca antes nomeados e o questionamento epistemológico dos temas. Os temas em seu conjunto conservam a essência humana do individuo moderno perdido no cotidiano febril. Apesar disso, a variedade de estruturas e a fusão de gêneros reflete o caos moderno, o abandono de fronteiras tradicionais e científicas. A crônica logrou transcender o seu caráter efêmero jornalístico, deixando seu vestígio em livros e antologias publicadas; mas sobretudo no pensamento, no coração, e no espírito do Brasileiro da Modernidade.

Sylvia C. Blynn-Avanosian
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Declaracão da editora L & PM na capa de *Outras do Analista de Bagé.*

2. Mais informações sobre a crônica histórica e as definições das obras citadas se encontram no a) *Dicionário da literatura* b) *Pequeno dicionário de literatura brasileiru,* c) *Pequeno dicionário de literatura Portuguesa* de Maussaud Moisés.

3. Uns dos pioneiros no estudo das publicações da crônica brasileira são no *Handbook of Latin American Studies,* 1978, 1980 e 1982, Gerald M. Moser, professor de Espanhol e Português da Universidade de Pennsylania e 1984, 1986 e 1990, Richard A. Preto-Rodas, diretor da divisão de línguas na Universidade de Florida.

4. Um artigo breve "Um gênero brasileiro: a crônica" de Paulo Rónai foi publicado em *Crônicas Brasileiras* (154-156) em que tenta de distinguir algumas características comuns a todas as crônicas. Sua numeração oferece um guia geral interessante, mas que não se pode aplicar a qualquer crônica como, por exemplo, o tamanho fixo de entre uma ou duas laudas datilografadas e a lei não escrita que proibe jargão jornalístico. Além disso, o caráter inconclusivo, o que significa que ela não deve ter uma conclusão prática, nem lição moral e não deve ser pilhérica. No grande número de crônicas existem várias que desacreditam as suas caraterísticas estabelecidas.

5. Consultar para mais informação: *A Crônica* de Jorge de Sá.

6. As crônicas de Luis Fernando Verissimo estudadas nesta pesquiza são: "La Petite" do livro *A Mãe do Freud*; "O Assalto" e "Angélica" do livro *O analista de Bagé*; "O Gigolô das Palavras" do livro *O Gigolô das Palavras*; "A verdade," "Beijos," "A Volta I," "A Volta II" e "A volta de Ed Mort" do livro *A Mulher do Silva*; "Versões" e "Condomínio" do livro *Outras do Analista de Bagé*; "Auto-entrevista" do livro *A Velhinha de Taubaté*; "A hora do louco" e "Infiltrações" do livro *Orgias*; "O Popular" do livro *O Popular* e "O único animal" do livro *O Marido do doutor Pompeu.*

7. Todas as crônicas citadas de Rubem Braga são do livro *Crônicas Brasileiras.*

8. Neste estudo citamos de Fernando Sabino as crônicas seguintes: "Secretária eletrônica," "Protesto Tímido," "Que Língua, a Nossa!" e "Televisão para dois" do livro *A falta que ela me faz*; "Cem Cruzeiros a Mais," "A Companheira de Viagem" e "A mulher vestida" de *Crônicas Brasileiras* e "O Homem Nu" do livro *O Homem Nu.*

9. Entre as crônicas de Drummond de Andrade que foram consultadas neste estudo "Incendio," "O menino de sua mãe," "Quando," "A Banda," "Os dias escuros" e "Auto-Retrato" são publicadas no livro *Auto-Retrato e outras crônicas*; "Viadutos," "Esparadrapo," "O Verbo Matar," "Exelências," "Modos de Xingar" e "A Boneca Triste" estão no livro *De Notícias e Não Notícias.*

10. Todas as crônicas citadas de Rachel de Queiroz são da antologia *Crônicas Brasileiras.*

11. Frase utilizada por Karl Marx e título do livro de Marshall Berman que analiza a "Experiência da Modernidade."

12. Todas as crônicas citadas de Jô Soares são da revista *Veja.*

13. Vejam sobre o assunto um estudo de Affonso Romano de Sant'Anna, *Paródia, paráfrase & cia.*

OBRAS CITADAS

A Literatura no Brasil, vol. VI, Teatro. Conto. Crônica a nova literatura. Rio de Janeiro: Editorial Sul American S. A, 1971.

Assis , Machado de. *Chronicas*. 3eiro vol. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc, 1938.

Berman, Marshall. *All that is solid melts into air. The Experience of Modernity*. New York: Simon & Schuster, Inc., 1982.

Bordini, Maria da Glória. "Na pista do Gigolô das Palavras." Verissimo, Luis Fernando. *O Gigolô das Palavras*. Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Editores L&PM, 1982. 99-106.

Brasil, Assis. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1979.

Coutinho, Afrânio. "Introdução." *Raul Pompeia. Obras*. vol. 6. *Crônicas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1982.

_____. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1957.

Crônicas Brasileiras. Eds. Alfred Hower & Richard A. Preto-Rodas. Centro de Estudos Latino-americanos. Gainesville: Universidade de Florida, 1971.

Dicionário da Literatura. 3a edição. Porto: Figeirinhas, 1973.

Drummond de Andrade. *Auto-Retrato e outras crônicas*. Rio de Janeiro: Editora C.D.A., 1989.

_____. *De Notícias e Não Notícias*. Rio de Janeiro: Editôra C.D.A., 1974.

Enciclopédia de literatura brasileira, vol. 1, Rio de Janeiro: Ministério da Educação Fundação de Assistência ao Estudante, 1990.

Handbook of Latin American Studies. Humanities 40, 42, 44, 46, 48, 50. Ed. Dolores Moyano Martin. Austin: University of Texas Press, 1978,1980, 1982, 1984, 1986, 1990.

Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira. São Paulo: Editora Cultrix Ltda, 1980.

Moisés, Maussaud. *Pequeno dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

Moser, Gerald. "Crônicas." *Handbook of Latin American Studies. Humanities* 42. Ed. Dolores Moyano Martin. Austin: University of Texas Press, 1980.

Preto-Rodas, Richard. *Handbook of Latin American Studies. Humanities* 46. Ed. Dolores Moyano Martin. Austin: University of Texas Press, 1984.

Romano de Sant'Anna, Affonso. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Editora Atica S. A., 1985.

Rónai, Paulo. "Um gênero brasileiro: a crônica." *Crônicas Brasileiras*. Eds. Alfred Hower & Richard A. Preto-Rodas. Centro de Estudos Latino-americanos. Gainesville: Universidade de Florida, 1971. 154-156.

Sá, Jorge de. *A Crônica*. São Paulo: Editora Atica S.A., 1985.

Sabino, Fernando. *A falta que ela me faz*. 4a edição. Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.

_____. *O Homem Nu*. 9a edição. Rio de Janeiro: Editora Sabiá Limitada, 1960.

_____. *Crônicas Brasileiras*. Eds. Alfred Hower & Richard A. Preto-Rodas. Centro de Estudos Latino-americanos. Gainesville: Universidade de Florida, 1971.

Silverman, Malcolm. *O Novo Conto Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S. A., 1985.

Veja. 9 (26 de fevereiro, 1992), 15 (8 de abril, 1992), 23 (3 de junho, 1992), 32 (5 de agosto, 1992). São Paulo: Editora Abril.

Verissimo, Luis Fernando. *O Analista de Bagé*. Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Editores L&PM, 1981.

_____. *Outras do Analista de Bagé*, 12a edição. Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Editores L&PM, 1982.

_____. *A Velhina de Taubaté*. Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Editores L&PM, 1983.

_____. *O Popular*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1973.

_____. *A Mãe do Freud*. Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Editores L&PM, 1985.

_____. *Orgias*. Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Editores L&PM, 1989.

_____. *A Mulher do Silva*. Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Editores L&PM, 1984.

_____. *O Marido do doutor Pompeu*. Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Editores L&PM, 1987.

_____. *O Gigolô das Palavras*. Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Editores L&PM, 1982.

White, Hayden. *The Content of the Form*. Prefácio. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987. IX-XI.



Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

"Yo me percibo como una escritora de la Modernidad": Una entrevista con Cristina Peri Rossi[1]

Esta entrevista fue llevada a cabo el 17 de mayo de 1992 en la Universidad de California, Los Angeles

Pregunta: Como primera pregunta nos gustaría saber cómo caracterizarías tus obras. Es decir, si consideras la existencia de diferentes etapas en tu producción literaria, por ejemplo, una producción montevideana, una primera etapa del exilio y si hay un tiempo anterior y otro posterior a ese proceso de ruptura.
Cristina Peri Rossi: Yo dividiría entre la etapa en que vivía en Uruguay —yo no había salido nunca del Uruguay— y el viaje. Es decir que lo que dividiría un poco es el exilio. Como la experiencia del exilio coincide con fechas biográficas, se puede decir que hay dos periodos.
P: Dos o más periodos.
C.P.R.: Por lo menos podríamos hablar de una etapa de exilio y otra, anterior al exilio.
P: Y en la etapa del exilio habría ya una segunda etapa que se está produciendo o no.
C.P.R.: Claro, pero eso como ustedes comprenden depende de cómo se percibe uno mismo a sí mismo como escritor, cuál es su fantasía en cuanto a su propia obra. Cuál es el deseo que nos motiva. Yo me percibo como escritora de la Modernidad y la modernidad para mí abarca el simbolismo, Baudelaire, Rimbaud y Poe. ¿Y qué es lo que caracteriza a la Modernidad? Para mí la erupción del inconsciente profundo, un poco recuperar la estética romántica de la búsqueda de lo literario, no en la razón sino en esa otra parte. Pero claro, llegando a una síntesis. Creo que es tan monstruoso guiarse sólo por la razón, pero también creo que sería igualmente demencial y psicótico que la razón no interviniera en las fantasías sociales. Claro, el escritor que produce una cosa imaginaria como es el texto, si no respetara la diferencia entre la fantasía y la realidad, sería un psicótico. Vamos a enten-

dernos, si yo acá en este momento por cualquier motivo, porque comí mucho anoche pienso que, por ejemplo, esta lámpara es un hombre con un revólver que me va a apuntar y yo me escondo debajo del sillón; yo estoy actuando según un principio de fantasía, entonces estoy confundiendo... Lo que tiene que entender el lector es que la realidad y la literatura son cosas distintas; aunque la literatura termine influyendo sobre la realidad son dos cosas diferentes. Dicho esto y ¿por qué les estoy hablando de todo esto? (risas).

P: Creo que la pregunta iba a tratar de distinguir etapas y tú has hablado que te consideras una escritora de la Modernidad...

C.P. R.: De la Modernidad, sí; y eso quiere decir también cosmopolita; y sobre todo que creo que tengo algo que decir sobre el presente, sobre el mundo de hoy. Para mí la relación del escritor con sus circunstancias es muy importante, no parcializada aunque es imposible que el escritor hable sobre todo el presente porque la realidad es ingobernable. Pero, por ejemplo, esta misma novela que acaba de salir el otro día. Un crítico atento a la realidad de España podría decir: "Cristina escribe una novela acerca de la ludopatía, sobre la obsesión de jugar, porque en este momento hay un fenómeno social en España muy importante, que es la ludopatía." Hay programas de televisión sobre la ludopatía, es más, se ha tenido que modificar la legislación penal porque como ha habido muchos casos de directores de banco, de empleados que han defraudado a la institución en la que trabajaban. Y han explicado ante el juez que se jugaban todo, es un eximente, fíjense qué curioso. Como la ludopatía es una enfermedad, es una adicción, es un eximente. Un caso muy claro fue el de un director de banco que estafó a la institución y se jugó todo y entonces es un enfermo por lo tanto es un eximente como lo podría ser, aunque no lo justifico, el alcoholismo. La legislación admite el eximente del alcoholismo para rebajar la pena. Se podría pensar que Cristina Peri Rossi escribe esta novela porque en este momento es el tema, como si fuera un cosa de estímulo entre la realidad y yo. Por supuesto que hay un estímulo pero también hay un viejo interés. Y alguien que conociera mejor mi obra podría decir: "No, lo que pasa es que a Cristina le gusta profundizar mucho en las obsesiones, por ejemplo." De todas maneras es verdad que yo elijo los temas o los temas me eligen a mí, pero [es preciso] que estén vinculados a mí. Cuando yo, por ejemplo, estoy en contra de la literatura de Umberto Eco es porque creo que Eco tiene tremenda capacidad para decir algo acerca del presente. No puedo admitir, no, que un tipo de la capacidad de Eco se invente una novela en la Edad Media para entretener al lector, sino que creo que hay una vinculación entre el escritor y su época, lo cual es una visión periodística. Pero, sí tiene que haber un vínculo para que exista este vínculo con el lector, porque al lector también le importa su tiempo, para que no sea una evasión, digamos.

P: Queríamos que volvieras a caracterizar de una manera sintética el proce-

so de tu etapa montevideana y tu etapa del exilio. Si los temas han variado...
C.P.R.: Claro, el exilio impuso un tema, evidentemente. Si no hubiera habido dictadura militar, si no hubiera habido el fascismo, posiblemente yo hubiera escrito otras cosas. Pero, con eso ya estamos en el terreno de la hipótesis. También, posiblemente, si hubiera nacido hombre hubiera escrito otras cosas. Lo que te demuestra una novela como *La nave de los locos* que yo tardé mucho en escribir. Yo quería escribir sobre el exilio, pero también creo que no quería hacer literatura inmediata. Yo no quería hacer una literatura inmediata, porque es demasiado emocional. No quería hacer lirismo del exilio aunque lo he hecho.
P: Es una razón emocional.
C.P.R.: Lo emocional es una faceta. Yo soy muy apasionada por lo tanto, es una faceta a la que le doy un gran valor pero creo que no alcanza. El lirismo tiene que estar además unido al pensamiento. Las emociones, hay un momento en que tienen que estar tamizadas por el pensamiento. Si a uno le duele el exilio hay momentos en los que debe analizar ese dolor, incluso para tratar de entenderlo, de moderarlo. A ver, en relación a mi obra, cuando hay una preocupación tiene que ser abordada desde varios lados. *Solitario de amor* es un libro sobre la obsesión amorosa. Yo escribo *Solitario de amor* que es la parte trágica, la parte sentimental de ese tema, pero escribo paralelamente la parte lírica que es *Babel bárbara*. Y, además, inconforme con haber intentado abordar este tema sólo por estos dos lugares escribo un ensayo *Fantasías eróticas* con lo cual yo me siento más contenta de haber abordado el tema del sexo y de la obsesión amorosa por tres lados. Porque si no, hay una permanente insatisfacción porque uno siente que el tema fue muy reducido. A mí me preocupa mucho la reducción. La reducción como lo es el carnet de identidad, el pasaporte, por ejemplo. Yo soy Cristina Peri Rossi, mujer, estado civil: viuda, profesión: escritora. Soy mínimamente eso. Dice muy poquito: "Ah, viuda, entonces se casó." Sí, pero fue para tener papeles y fue un matrimonio en blanco. Entonces, eso es lo que se llama reducción. Entonces cuando uno aborda un tema, siempre tiene la sensación de que han sido reducciones. Y hay que seguir aportando para que haya posibilidades de un acceso real a ese tema. Por ejemplo, Uds. pueden ver que yo acoso el tema de la obsesión amorosa por varios lados. Con lo cual lo que yo pienso acerca de la obsesión amorosa no está en un sólo libro y posiblemente me falten libros. Pero, digamos, hay que ser humilde y el escritor no debe decir demasiado acerca de nada.
P: En relación a la etapa anterior al exilio, tú mencionabas la existencia de un proyecto. ¿En qué consistía el proyecto? Y si lo abandonaste ¿cuál es la alternativa?
C.P.R.: Si hablamos de la literatura del Río de la Plata, y en particular del Uruguay, la generación del '45 todavía es una generación cuyo mito cultural —¿mito? sí, si no se movía, no había dialéctica— era París y la cultura

francesa. Europa, como la gran metrópoli, de manera que, hasta cierto punto era una literatura colonizada, entonces había idealizado lo que había allí. Europa era mucho más, para esa generación, el centro cultural de donde brotaban las ideas que la cruel realidad de dos guerras mundiales. El mito, ustedes saben, que cristaliza; sí, lo terrible del mito es que cristaliza. Esto tiene que quedar claro, el mito es completamente castrador, en cuanto no permite una relación dialéctica. Todos soñaban con el viaje a París, el viaje a París era como la patente de ser intelectual. Y la generación que, Angel Rama llama "la generación de la crisis," a la que evidentemente por fechas pertenezco, era muy desmitificadora. Creó sus propios mitos, por supuesto, pero en cuanto a los mitos heredados era muy transgresora, muy escéptica. Yo recuerdo que a mí nunca me hizo ilusión viajar a Europa, yo nunca soñé con irme a Europa, entre mi proyecto de vida, ni siquiera, de placer figuraba Europa. Tampoco Estados Unidos. Se crearon otros mitos, un poco yo creo que el mito era América Latina, construir América Latina, o por lo menos entrar a discutir quiénes éramos, que podíamos ser. Por lo tanto, había una especie de pacto tácito, de no irse del país, de quedarse. Yo daba clases en la Universidad y el sueldo no alcanzaba ni para el alquiler. Concretamente, nos llegaban becas y las rechazábamos, nos llegaban invitaciones y las rechazábamos porque había un proyecto de quedarse, evidentemente para ser la generación de repuesto.

P: Y esto afectaba, sin duda, tu literatura.

C.P.R.: No, no creo. Yo no acepto que la literatura sea proselitista. El conocimiento es antidogmático y por lo tanto se accede por muchas vías y está siempre en cuestión. Eso es distinto a los proyectos de transformación de la realidad, allí sí hay una voluntad pero el conocimiento no es voluntarista. Eso es lo pasa con Galileo, recuerdan que Galileo sostiene la esfericidad de la tierra y que la tierra se mueve. Giordano Bruno también y es su discípulo pero son dos personas completamente distintas. Giordano Bruno es lo que podríamos llamar un fanático revolucionario. El cree en el ideal, por el que vale la pena dar la vida y Galileo Galilei no acepta lo que él le dice. A los efectos de la esfericidad de la tierra que es una ley y un conocimiento absoluto que a mí me maten o no, no agrega nada, la tierra no va a ser más redonda ni se va a mover más porque a mí me maten o no me maten. A Giordano Bruno lo queman porque él sostiene con su vida la esfericidad de la tierra. En cuanto a la esfericidad de la tierra la vida de Giordano Bruno no agrega ni quita nada. Entonces, la inteligencia desbordante dentro de precisamente esto es que a la realidad le importa muy poco el individuo. Sólo podemos transformar aquellas cosas en las que nos proyectamos. Cuando tenemos un proyecto y ahí sí, la voluntad, yo digo, por ejemplo, "vamos a reunirnos para tirar esa pared," y entonces traemos los instrumentos y tiramos la pared. Pero cuando se trata de fenómenos colectivos, el voluntarismo es inoperante porque las razones son mucho más poderosas. Por lo tanto, si bien, no afectaba los temas, sí es verdad, que dado que yo creo

que el escritor tiene que tener una relación con la realidad, y que tiene que decir algo del tiempo presente. Claro, el libro por el que me tuve que exiliar se llama *Oficios pánicos*, el cual es una advertencia acerca del fascismo que viene y terminó siendo a la vez, paralelamente, un cantar en el desierto. O sea, yo sé, perfectamente que ningún aviso ha servido nunca de nada, puesto que también el texto del escritor no puede operar voluntariamente sobre la realidad sino de una pequeña manera; habrá habido algunos lectores que se habrán dado cuenta. Pero en fin, la literatura no es un efecto directo de la realidad sino opera por medio de transformaciones sutilísimas. Pero, yo creo que hay que avisar, mi deber era avisar y se encabezó el libro con una cita de Mussolini y otra de los diarios españoles. Pero, ningún libro ha detenido nunca ninguna guerra, aunque sí es verdad, tampoco el escritor pretende eso, testimoniar. Es decir, seguir el viejo mandato del faraón a los escribas, "consignar la realidad, y profetizar" aunque sea, a veces, un canto en el desierto, no importa.

P: Pero, el testimonio queda.

C.P.R.: Claro, el testimonio queda para quien lo quiera leer. Fíjense en la parábola de Jesús, cuando le dicen que no lo entienden. Los discípulos le dicen a Jesús que habla muy difícil. Y él dice: "Yo hablo para el que me entienda." Cuando se le reprochaba al escritor que escribía difícil y el pueblo no los entendía, bueno, pero el problema, es que todos tenemos la obligación de tratar que el pueblo se vuelva más culto no de que el escritor baje puesto que el pueblo no ganaría nada. Decir unas cosas que no son las que hay que decir no tiene ningún sentido. Lo que hay que decir hay que decirlo y hay que colaborar para que todo el mundo entienda, esta conversación si tuviéramos niños de tres años no tendría sentido. Es decir, habría que esperar el momento oportuno para poder establecer el diálogo, los motivos por los que el pueblo no comprende algo son extraliterarios. No dependen de la literatura.

P: Y volviendo, ¿ves alguna alternativa a este proyecto? y, ¿cómo cambió?

C.P.R.: Digamos que esa generación, que yo llamo la "generación de la diáspora." Fíjense, además, que el fascismo, el movimiento de la dictadura comenzó en el momento en que esa generación empezaba a crear, empezaba a trabajar, es decir, en el momento de producción y la diezma. Yo utilicé por primera vez la palabra diáspora en el año 1973 cuando publiqué el libro *Diáspora* fui la primera en utilizar la palabra diáspora para esta transterritorialidad de América Latina. Entonces, fue como guillotinar un proceso.

P: Descabezarlo.

C.P.R.: Descabezarlo, claro.

P: Te obligó, además, a hacer lo que no querías, abandonar Uruguay.

C.P.R.: Me obligó a lo que no quería y por otro lado, no. Nos desmembró, digamos, lo cual tampoco es muy, muy terrible. Aún las cosas más dolorosas y más terribles se pueden capitalizar.

P: Además uno crece.

C.P.R.: Claro, claro, no hay crecimiento sin dolor. Pero, lo importante es poder capitalizarlo. En el primer momento del dolor no se puede, nos pasa cuando perdemos un ser querido, el dolor no deja pensar. Ahí es donde yo creo que los mecanismos difieren. Ha habido escritores que dejaron de escribir, otros que...en su vida personal. Pienso que este inundamiento se tornó en una opción individual, cómo cada uno vivió este proceso. Lo importante no es lo que me pasa sino cómo lo vivo yo. Comparen esto, hay personas que se han vuelto locas con una cosa que le ha pasado a otra que no se ha vuelto loca. Hay una distinta elaboración de la pérdida, del dolor, de la felicidad y del placer. Por lo tanto, lo que me define a mí como persona es cómo elaboro yo. Les recomiendo la lectura de un maravilloso poema que se llama "el arte de la pérdida" y justamente creo que es importante que se haya puesto esta palabra *arte*, porque se está hablando de una elaboración del dolor. El dolor, hay que elaborarlo y hay que transformarlo en otra cosa y en una cosa que no le haga daño ni a la persona ni a los demás. Entonces, esta generación dejó de ser hasta cierto punto una generación. Ahora se habla de mi obra y de la obra de tal... A veces yo voy a los congresos en Europa y claro, yo puedo encontrar afinidades con los escritores latinoamericanos, pero evidentemente ha sido decisivo el trasplante, en el sentido que ya no hay más que la obra individual. Y quizás lo que sí me pondría a elaborar como un tema, son las distintas maneras de elaborar el exilio que ha habido en cada escritor. ¿Cómo lo elaboró Di Benedetto? ¿Cómo lo elaboré yo? El propio Onetti, que es un exiliado; él estuvo seis meses preso.

P: Tizón, Moyano...

C.P.R.: Tizón, Moyano...y también hay pocas mujeres escritoras que se hayan exiliado, también allí hay un tema importante. ¿Por qué hay pocas mujeres, [y por qué] algunas prefirieron el silencio?

P: ¿Por qué las dos cosas?

C.P.R.: Fijate qué pasa con la obra de Verdegno. Ella, se queda y también es verdad que es poeta y que el poeta tiene una obra menos continua, pero ella acepta el silencio. Sus libros están prohibidos y no puede publicar y se queda. Cada uno tiene su opción, yo no hubiera soportado el silencio. Y lo pueden comparar con lo que pasó en España; de España muchos escritores se fueron y la fantasía que hubo de que cuando cayera el franquismo iban a aparecer aquellas novelas maravillosas que todo el mundo tenía en el cajón. No había una sola, no había una sola de esas novelas maravillosas. ¿Por qué no había una sola? Hay una ley en psicología y es que la represión es inespecífica, comienza por reprimirse una cosa, tanto en política como en lo personal. Yo me reprimo, no escribo el poema que quiero escribir y empieza una cantidad de represiones...

P: Es el efecto dominó...

C.P.R.: Claro, exactamente, con lo cual no había esa gran novela; tampoco había esa gran novela ni en Argentina ni en Uruguay. Y los fenómenos co-

laterales: En Uruguay, prácticamente yo soy la escritora que se fue y no he conseguido restablecer el diálogo porque mis libros llegan de España muy caros. A las editoriales españolas no les interesa nada, ¿qué le puede importar a las editoriales españolas que venden 40,000 ejemplares míos que yo venda cincuenta en Uruguay?; es que en términos de *marketing* es imposible que les interese. Sólo cuando yo llego a un acuerdo personal, y fíjense que esto es divino porque las circunstancias personales son importantes. Por ejemplo, con *Solitario de amor* con la editorial Grijalbo, con Juan Grijalbo que tenía ochenta y pico de años, editor de los más económicamente rentables, de los más ricos de España. El era un exiliado español, este hombre en la juventud, cuando la guerra tenía dieciocho años y combatió del lado de la República porque era comunista. Entonces le tocó el destierro, se fue a México, fundó una editorial, después se fue en un viaje al Uruguay, se casó con una uruguaya, tuvo un hijo uruguayo. Cuando le cambiaron la pena del destierro porque hubo una amnistía volvió a España y entonces era muy sentimental con Uruguay. Entonces cuando se enteró de que yo era uruguaya, porque nunca se enteraba, él sólo firmaba los contratos. Entonces nos sentamos y le dije: "Juan, yo quiero que mis libros lleguen a Uruguay." Y él me dijo: "Bueno, vamos a hacer un trato. Yo renuncio a un 50% del precio si tú renuncias a lo tuyo." Y claro vendimos una enorme cantidad de ejemplares en Uruguay de los que yo no vi un duro, por supuesto, y él tampoco. El libro fue el primero de ventas en Uruguay, ¿por qué? Porque se podía comprar al mismo precio de un libro editado en Uruguay, pero si ahora mi novela llega, cuesta la mitad del sueldo de cualquier uruguayo, por lo tanto, es imposible que se produzca.... La literatura opera dentro de un contexto siempre determinado y es afectado por las condiciones económicas; a veces pasa en España que en ciertas librerías yo estoy en el anaquel de escritores españoles y en otras, de escritores hispanoamericanos. Es más, hay grandes problemas con las antologías. La primera vez que me incluyeron en una antología de poesía española fue un libro que se llamaba *El resurgimiento de los nuevos*, ocho escritores [españoles], poetas de menos de cuarenta años y yo. Hubo un lío enorme, porque mucha gente se resistía a que se me incluyera como si fuera española, a pesar que tengo el pasaporte español y la ciudadanía española. En otras antologías me ignoran totalmente.

P: ¿A ti no te molesta que te incluyan?

C.P.R.: Yo creo que realmente esto es una tontería...No tiene sentido, porque cuando Uds. van a un museo a ver un cuadro les importa muy poco dónde nació, lo que importa es que lo hizo. Lo que importa es lo que yo digo no si tengo pasaporte español o pasaporte uruguayo y de todas maneras es indiscutible que yo nací en Uruguay y que soy uruguaya. Cuando me ven todo el mundo se da cuenta de que soy uruguaya, no hay ninguna duda de que soy uruguaya. Casi todo el mundo ha vivido algunos años fuera de su país, lo decisivo como en este caso es que no hubo una voluntad, diga-

mos.... Está o no está, la pongo o no la pongo en tal antología. El lector lo que quiere saber es lo que dice el escritor

P: ¿Considerando lo que pasa con tus libros en el Uruguay, para qué público escribes?

C.P.R.: Es una pregunta muy difícil de contestar, sinceramente. Yo escribo en primer lugar...Vamos a ver...Yo les voy a hacer una pregunta, ¿si Uds. fueran escritores a qué demanda responderían? ¿Al escritor que Uds. quieren ser o al que mis lectores quieren que sea?

P: Bueno, lo ideal sería al escritor que yo quiero ser, pero a veces hay otros factores que influencian lo que uno va a escribir, y a veces uno termina escribiendo en contra de su voluntad para...

C.P.R.: A mí no me cuentes, yo nunca termino... Yo sé exactamente lo que quiero ser. Digamos, el nivel de autoexigencia, yo que tengo un ego más grande que esta casa. Quiero ser, desde chica quise ser una gran escritora. Es importante para mí ser una gran escritora, no lo es para el lector. La opinión del lector me resbala, qué me importa la opinión de mi portera acerca de lo que yo escribo. Me importa mi opinión y la de... me puede importar la de Uds., muchísimo, por ejemplo. Pero le tengo que conceder autoridad a la persona, digamos, para que me importe, porque realmente lo que piense mi mamá, por ejemplo, acerca de mis libros no me importa nada, francamente. La opinión del locutor de televisión que me hace la entrevista me resbala...Es lo mismo, ¿cómo le puede importar a Einstein lo que yo opino sobre la teoría de la relatividad? Yo no sé nada de eso, lo que yo opino acerca de la teoría de la relatividad es intrascendente. La ignorancia es muy audaz, yo no puedo opinar acerca de eso. Por lo tanto, digamos, la primera cosa que más me importa es.... cuando yo escribo, estoy escribiendo para la escritora que yo quiero ser, estoy escribiendo y leyendo para no defraudarme a mí misma. Por supuesto, sé que nunca voy a estar satisfecha, lo cual me impulsa a seguir. Pero, entonces, el lector funciona de este modo; el lector ideal es el lector que ha leído todos mis libros por lo tanto, no lo puedo engañar; lo tengo que hacer crecer porque a su vez, va al cine, lee lo mismo que yo, es decir, es totalmente exigente este lector ideal porque lee las mismas cosas que yo, vive las mismas cosas que yo y claro me hace las mismas demandas. Fíjense Uds., ahora esto es mi confesión personal, no todos los escritores son así. Cuando Borges dice: “Yo soy el otro.” Se está riendo de todo el mundo, de la ignorancia ajena; eso lo dijo Rimbaud. Y nadie se acuerda de lo que dijo Rimbaud, ni los críticos, ni los profesores de literatura; él queda genial, él se ríe de todo el mundo y dice: “yo soy el otro.” Eso demuestra la profunda ignorancia de la gente que lo oye. Ahora que estoy releyendo a Rimbaud, Rimbaud en sus *Iluminaciones* dice: “Je,” no *je suis*, “je, l’autre,” “yo estoy en el otro;” y en sus cartas, sí pone “Je suis l’autre.” Como Borges sabe perfectamente, con sorna total, que la gente es muy ignorante.

P: Y reverenciadora.

C.P.R.: Ah, sí, "¡lo dijo Borges, ah, lo dijo Borges!" Cuando Borges traduce a Papini; Papini fue un escritor de dos etapas. La primera etapa fue un escritor de literatura fantástica; fue uno de estos escritores que estaban a la vanguardia. Como no ganaba un duro, se desalentó rápido y se convirtió en un escritor mucho más comercial. Escribió una famosa biografía de Dante, de ese tipo de biografías noveladas, ganó muchísimo dinero y se olvidó del escritor que tenía adentro. Borges, si hay algo de Borges es que es un astuto lector, un astutísimo lector, tradujo a Papini, después lo saqueó. ¡Borges saqueó a Papini! hay cuentos que se pueden reconstruir y lo tuvo que confesar: En el prólogo que hace en la *Biblioteca de Babel* al libro de Papini. Estas cosas son las que la crítica debería centrar sus fuerzas en reconocer, mientras tanto llega a conclusiones erradas. Yo creo que Borges es un escritor sobrevalorado, pero, ¿por qué? Debido a la ignorancia profunda. De la misma manera, puede hacerse una comparación entre "The Fall of the House of Usher"de Edgar Allan Poe con la "Casa tomada" de Cortázar. Lo traduce y lo saquea; es muy difícil traducir y no saquear. Uno traduce por amor, entonces hay un saqueo, es una cosa simbiótica y no lo digo en términos morales, simbióticos. Entonces, el famoso cuento de la "Casa tomada," yo, en literatura comparada, establezco la comparación con "The Fall of the House of Usher." Con lo cual, te contesto claramente que yo no escribo para un lector determinado, ni para las masas populares, lo cual es horroroso porque puede llegar el momento en que no tenga lectores. Por ahora los tengo.

P: Y cuando te dedicas a presentar en televisión , yo creo que es fundamental el balance que estás estableciendo entre la literatura y la imagen pública tuya. La presencia de Cristina en la televisión española es increíble. Yo quisiera saber cuándo sientes que tienes que participar de esto y qué situaciones te obligan a ello.

C.P.R.: La primera vez que fui a un programa dominical fue una oportunidad totalmente excepcional. Había un programa en el horario punta y me veía todo el mundo. Fue fenomenal y [la conductora] me invitó porque había noticias sobre la dictadura militar del Uruguay, era el año '78. Y me dijo: "Yo estoy anonadada por las noticias de la represión en la Argentina, sobre lo que pasa." Y yo hablo sobre la represión en el Uruguay, fue increíble porque claro, en España la televisión es muy fuerte, es increíble el poder de la imagen, no de la palabra, de la imagen. Y yo estuve en el programa, y al otro día voy al supermercado y la gente me rodeaba a preguntarme sobre el Uruguay: "Yo miré el programa y ¡qué horrible la situación [en Uruguay]!, ¿y qué podemos hacer?" De manera que este es un vehículo maravilloso de conocimiento.

P: ¿Y qué año fue esto?

C.P.R.: Esto fue en el '78. Y recuerdo que, por ejemplo, Cortázar que era completamente reacio a la televisión, ni en Francia, en la televisión no quería aparecer. Antes de morir, él pensaba que estaba muy enfermo y todos

pensábamos que podía morirse en cualquier momento. El venía siempre el día de mi cumpleaños a casa, siempre venía a pasarlo conmigo en Barcelona. Entonces volvieron a invitarlo en ese programa, yo no aparecí, pero me dijo: "Yo sólo voy porque quiero hablar de Nicaragua y acepto sólo hablar de Nicaragua." Es decir que el escritor sabe que tiene ese poder como tú dices, yo escribí infinita cantidad de artículos sobre la guerra del Golfo, escribí muchísimo. Entonces eso también importa mucho en la relación con el lector porque el lector identifica al escritor no sólo como aquél que, digamos, tiene sus fantasías... Miren, hay cosas maravillosas; este verano, cuando empecé a escribir la novela estaba en el campo, en una casa de campo porque el calor me enferma. Y uno de los problemas, que a mí me parece terrible, de la civilización de consumo es que se consume todo, todo, [incluso la] cultura. He notado una cosa sobre la que estoy escribiendo actualmente, y es cómo el perro se ha convertido en un objeto de consumo. En España es un símbolo como la marca, ¿viste? toda la ropa española tiene siempre la etiqueta hacia afuera. Yo, cuando quiero comprar una sin la etiqueta para afuera, no consigo; la quiero arrancar y la ponen de tal manera, que rompo el pantalón y los zapatos. Es decir, le estoy haciendo publicidad a una cosa gratis, esto es increíble. Esto Uds. lo tienen que ver muy claro porque Uds. son jóvenes y tienen capacidad analítica, las cosas parecen una cosa y son otra. De pronto, todo el mundo en España tiene perro. ¿Es amor a los animales? Será que de pronto, aman a los animales. No, porque esos perros que tienen son muy caros, son símbolos de estatus. Jamás recogen a un perrito callejero, ni van a la perrera a buscar un perrito. No, compran un perro que les cuesta 10,000 dólares, que tienen además que pesarle la comida, hacerle este tratamiento. Muchas veces se los compran en Navidad a los niños como regalo; en julio y en agosto, está contabilizado por estadísticas, los españoles abandonan más de medio millón de perros. Claro, se lo regalaron al nene por Navidad, ahora creció y les fastidia un poco. Los largan y los dejan abandonados. Y a mí me pasó que este verano estaba en un pueblo y apareció un perro, lo recogí, no lo podía llevar a mi casa, pero, le di de comer e intentaría buscarle casa en el pueblo. En fin, el pobre perro estaba con una depresión horrorosa, los perros se deprimen como nosotros. Entonces, escribí una nota y lo bauticé. Cuando regresé yo estaba tan tocada que escribí un artículo sobre el abandono de los perros, esa cosa tan cruel que es comprar un animalito y abandonarlo, incluso para el propio niño. Se lo quitan al niño, entonces el artículo me lo publicaron en un diario de Barcelona. Entonces, inmediatamente la Sociedad protectora de animales me hizo socia honoraria (risas); cantidad de revistas y entonces ahora me invitan a todo... Y fíjense qué lo importante es que sea una latinoamericana. De temas tan españoles como la Tauromaquia que a mí me hayan dado carta de ciudadanía para eso.

P: Exacto, para hablar sobre eso.

C.P.R.: Cuesta mucho esto, digamos, si a otro no le ha pasado es porque,

por ejemplo, ustedes saben no todo el mundo tiene actitud para hablar en los medios. Yo lo entiendo perfecto, hay gente que no quiere hablar en los medios, que no le gusta salir en la tele. Yo lo considero un deber y lo considero un deber en ese lugar de que yo sintiéndome latinoamericana y habiendo vivido todos los complejos y tradiciones diversas y contradictorias que tienen los españoles con respecto de los latinoamericanos, yo me revelo contra esa imagen despreciativa que tienen en Europa, que tienen en España de los latinoamericanos como el desordenado, como el que nunca se sabe, como el irracional. Porque es verdad que alguna gente se ha encontrado con la otredad y es, en lo posible, conciliadora. Cuando a mí me preguntan si vale algo, yo sé que una cosa vale... no sé ¿si estarán de acuerdo? un cierto rigor. Yo era barroca, y los catalanes no son nunca barrocos.
P: Una cultura superburguesa no puede ser barroca, sería demasiado derroche...
C.P.R.: Exacto, hay derroche. Y me di cuenta que no estaba mal, haber tenido una primera etapa barroca y ganar cierto rigor. De manera que las confrontaciones éstas siempre sirven en un lugar cuando hay que tratar de tener el soporte del sistema. Hay que escribir un lenguaje estándar, todos los exiliados sufren este proceso; a mí, a veces, me da una cólera, porque tengo que justificar el uso de una palabra.
P: A ver si lo puedes examinar por otro lado; aparte ya lo respondiste en relación a la presencia en el espacio público, ¿te sientes intérprete de la cultura latinoamericana, la que tienes que validar?
C.P.R.: Yo me siento simbólicamente uruguaya, como también me siento simbólica del feminismo, de cierto feminismo. Por lo menos, de cierto feminismo espontáneo de ser escritora, a nivel escritora. Y también de cierta identidad latinoamericana. Y también, digamos, en este momento, de qué relación se tiene en Cataluña, con un nacionalismo muy fuerte, con una división muy grande en la sociedad catalana entre los escritores catalanes de habla castellana y los escritores catalanes, catalanes. Y el alcance simbólico que a mí el Premio de la ciudad de Barcelona me lo haya dado un jurado integrado por escritores catalanes y además el ayuntamiento de Barcelona, que es del partido socialista, que procura que no haya división. Yo lo veo como un acto simbólico, digamos, por la independencia, porque podría haber sido un muy buen libro y no tener este premio y nada más. Creo que allí hay una cosa simbólica. Fíjense Uds., yo no sé si tú has visto un libro, seguramente no, porque está en catalán. Se hizo un libro hace tres años muy hermoso, un libro de lujo, después se hizo una edición popular, en el que se le pidió a diez escritoras mujeres, catalanas que escribieran un ensayo sobre Barcelona. ¡La única que no era catalana era yo, fui la única a la que se le admitió un texto en castellano, y no en catalán! Entonces son maneras en que digamos...Uds. que viven aquí, el lugar hay que estar negociándolo continuamente, el lugar en el que uno está. Y no puede ser nunca la integración absoluta porque sería castradora para Uds., si Uds. se integran. En in-

glés, creo que hay dos términos, *asimilación* e *integración*. Si uno se integra a otra cosa, lo tiene que hacer no de manera total, tenés que mantener el juego incluso para que sea enriquecedor para aquello a lo que Uds. se integran. Lo que no hay que nunca aceptar es la asimilación, porque la asimilación es neutralizar al otro y convertirlo en una segunda personalidad, sería un doble del lugar. Entonces, hay que moverse con mucha sutileza para renegociar el lugar, no ponerse rígido porque el dogmatismo es siempre contraproducente. Hay que estar renegociando siempre el lugar, un poquito sí, un poquito no. A veces uno se calla, porque todo eso es más fecundo que el enfrentamiento. En el enfrentamiento somos muy abiertos, vamos a perder, por ilusos, por reglas de la vida. Entonces, si, digamos, tenemos la buena intención de que sea un reconocimiento mutuo se renegocia permanentemente el lugar. Se integra y no se integra un poquito. Si uno hace profesión de fe de su diferencia en estos lugares, y digamos, yo creo que es un proyecto de vida, estar y no estar demasiado en un lugar, irse de allí. Flotar en una situación en la que..., porque cuando uno se integra totalmente, pierde.

P: ¿Tiene algo que ver esto con que escojas hablar a través de narradores masculinos en vez de femeninos?

C.P.R.: Bueno, esta pregunta es muy complicada. Se los voy a decir biográficamente para que se rían. Mi primer libro se llama *Viviendo* y todas las protagonistas son mujeres. Es un cuento protagonizado por mujeres, los hombres son totalmente secundarios. Entonces una crítica literaria de Uruguay, mucho mayor que yo, me dice, "claro, pero hay un problema porque sos mujer sólo hablas de mujeres." Le dije: "No, es el primero, en este caso no pensaba hablar de esto." Esto pasó en Montevideo; a los cuarenta y dos, en otro lugar, en Barcelona, me invita un grupo de feministas a hablar sobre *Solitario de amor* y una de ellas me pregunta: "¿A mí me gustaría saber si Ud. no considera que es reaccionario que siendo mujer escriba en masculino?" Entonces, ¿cómo?, si escribo con mujeres resulta que es porque soy mujer y no se puede, está mal; claro es una limitación, debo escribir sobre hombres; y cuando escribo en masculino resulta que es reaccionario. No me interesa nada todo eso, cuando tú vas a escribir algo, tú tienes que pensar en la autonomía de la cosa que vas a escribir y en cuál es el tema que a ti te interesa. Y voy a ser muy clara, *Solitario de amor* es una novela de introspección sobre el delirio amoroso. Si hubieran sido dos mujeres como muchas feministas lesbianas reclamaban, "¡Qué, cómo los personajes no fueron dos mujeres!" muchos lectores hubieran pensado, "ah, esto les pasa a las lesbianas." Con lo cual estaba otra vez excluida y si uno aspira, entonces, a desarrollar un tema, tiene que tratar de no confundir, de no crear otras interpretaciones posibles. El día que yo quiera escribir sobre mujeres lesbianas, ¡escribo sobre mujeres lesbianas! Cuando uno decide el tema, ese tema subordina, es muy exigente el tema, no lo puede distraer y desviar por otro lado. La pasión amorosa, tal como está descrita, y si el lector entendió bien

el libro, a la pasión amorosa obsesiva le es irrelevante el sexo de quienes la gozan. Digamos, la pasión amorosa se da entre dos hombres, entre dos mujeres, entre tres hombres, dos mujeres y un hombre (risas). Es decir, la pasión amorosa no depende del sexo que se tenga, sino, es decir, en primer lugar, la *psiquis* no tiene tiempo ni tiene sexo, tiene muy poco sexo. En nuestras fantasías podemos tener el sexo que queramos, ¿verdad? ¿Cuánta gente está haciendo el amor, y no está mal, y está haciendo el amor, de pronto, con su marido y está soñando que lo está haciendo con otro (risas)? Porque, porque hay que darle ese lugar también, porque si no todos esos deseos frustrados que no cumplimos porque queremos cumplir el deber, nos enferman. Lo que no vivimos, el deseo reprimido, enferma. Cuántas veces una mujer está haciendo el amor con un hombre y piensa que lo está haciendo con una mujer, ¿y por qué no? Ya nos castigan los actos vamos a no castigar los pensamientos. Uno, de sus deseos no es culpable, de lo que puede ser culpable es de sus actos. Yo puedo tener ganas de matar a alguien, unas ganas bárbaras, no lo mato, no me pueden llevar a la cárcel porque tuve ganas. El deseo no es culpable, el deseo tiene que tener libertad. Esto en un escritor es muy importante, porque cuando yo decido un tema... Por ejemplo, a mí me pasó con *La nave de los locos*, yo hubiera tenido muchísimas ganas de que el personaje hubiera sido femenino, pero ¿qué pasaba? En el inconsciente del lector común el exiliado es hombre, aunque haya muchísimas mujeres exiliadas. Con lo cual dije, para no complicar más la cosa, para que se quede tranquilo el lector, para no crearle problemas con el feminismo (risas), después el tema lo meto por otro lado. Uds. saben perfectamente de que cuando estamos hablando, estamos hablando de una cantidad de sobreentendidos enormes, digamos, lo que podríamos llamar los sobreentendidos que tiene el lector. Lo universal sigue siendo masculino, blanco y europeo. De manera que, por ejemplo, piénsenlo en el caso de Kafka, cuando Gregorio Samsa despierta una mañana, tiene que ser un hombre porque una mujer se supone que no tiene esos problemas (risas). En cambio, Madame Bovary tiene que ser mujer porque un hombre no tiene esos problemas. Entonces, uno tiene que hacer una operación, yo el día que quiera hablar realmente sobre la pasión amorosa lesbiana, si es que hay algo que decir específico acerca de eso, porque hasta ahora tengo mis dudas, porque yo creo que el amor no tiene sexo. Por eso, no le vamos a poner a la literatura, que justo es el reino de la libertad, unos condicionamientos que, ni siquiera, la propia naturaleza tiene. Aunque tenga las ganas de escribir esta maldita novela, a mí me hubiera encantado que *Solitario de amor* fuera entre dos mujeres, me hubiera encantado (risas), pero habría sido otra novela, no la que yo quería escribir. En ese caso, yo quería hacer el análisis y para luego involucrar al lector y que luego no se quejara "ay, claro es que son enfermas, esto les pasa por ser lesbianas." Era una manera de desautorizar al texto.

P: Pero, es interesante que, en el caso de *La nave de los locos*, en el texto, a pesar de ser hombre, hay una manera de hablar.
C.P.R.: Me saqué las ganas del cuerpo.
P: Claro, lo sacaste por el otro lado.
C.P.R.: Me saqué las ganas por otro lado. Claro, era una estrategia, el tema lo saqué por otro lado.
P: Eso te quería preguntar, ¿cómo te inscribes dentro de ese discurso universal pero pudiendo subvertirlo?
C.P.R.: Las subversiones son lentas, parciales, insatisfactorias. La otra versión la tienen que hacer los marxistas. Y sobre todo respetando mucho el hecho de que las alienaciones no se pasan. Fíjense lo que ha pasado en España, alienación del deseo, represión muy fuerte durante el franquismo. Saltan a otra alienación, la pornografía. Pero, ¿por qué? Porque la represión invita a la respuesta radical contraria, es tan alienada la represión que había durante el franquismo como es alienada la pornografía brutal que hay. El hombre, vamos a suponer, con la cantidad de violaciones que hay en España y de delitos sexuales, no está liberado el hombre que durante cuarenta años sólo hizo el amor con su esposa y cumplió todo el deber y un día se lanzó a la calle y viola a una mujer, es tan degenerada una cosa como la otra. Las desviaciones se dan en el tiempo, nunca son totales y hay que ir trabajándolas lentamente, si no se salta de una punición a la otra, de lo reprimido a lo alienado, se sigue siendo dependiente de esa represión. Como la gente que dice, "cuando yo era chiquito y no me dejaban tomar Coca Cola, ahora tomo veinticinco litros de Coca Cola por día." Bueno, es tan demencial que no lo hayan dejado tomarla, entonces sigue siendo un comportamiento reflejo del otro, dependiente del otro. Yo creo que hay que llegar a la libertad.
P: Recuerdo que una vez señalaste que las opciones de la literatura latinoamericana habían sido el exotismo o los cadáveres. ¿Cuál sería tu respuesta?
C.P.R.: Yo creo que tenemos que aspirar a todo, igual que ellos. Si hacemos una confrontación entre la literatura europea y la literatura americana, digamos, ni siquiera latinoamericana, tenemos que poseer los mismos derechos; se puede hablar de todo desde cualquier lugar, porque si no sería colonizada la cosa. Aceptar ciertas áreas, el área de lo real-maravilloso o el área de lo trágico, ¿por qué no podemos hablar también de las otras cosas? Ese me parece un principio a sostener, podemos hablar incluso de Europa, incluso de Norteamérica.
P: Yo tenía una pregunta, la tengo desde hace días. Noto en *La nave de los locos*, por ejemplo, que las relaciones entre los personajes son muy pasajeras, muy poco afectivas, como que no hay tiempo para desarrollar un verdadero afecto, y la pregunta es, ¿si tú concibes, que después de que saliste del Uruguay, la vida del exilado es así, tocar pero nunca profundizar en una relación con alguien, verdaderamente?

C.P.R.: En el libro ese tipo de afectividad que tú observas es otro símbolo del exilio, del tránsito. Digamos, que a mí uno de los aspectos que más me ha interesado como ensayista, como observadora, es ¿qué pasa con la sexualidad en el exilio? Porque, el exilio es una experiencia tan totalizada, que nos saca de cuajo, que hay que revisar todo aunque no se lo propongan. Yo, por ejemplo, tenía una fantasía, yo creía que la gente en el exilio se unía más.
P: Era el dolor...
C.P.R.: Claro, comparten el dolor y entonces se refuerza. A veces he visto que se refuerza dos años y después hay una separación total. Después me di cuenta de otra cosa, que cada uno tiene una manera de vivir, de compartir realmente el exilio. Es una experiencia personal y que cada uno la somatiza, se defiende; digamos, las estrategias son individuales. Puede ser que a veces una pareja consiga que su estrategia coincida, pero es muy difícil. Si ya es difícil sostener estrategias comunes en una relación donde no hay esta situación (risas). Porque aparte, en primer lugar el mercado se amplia o se reduce, esto es curiosísimo. Cerca de Barcelona hay una especie de comunidad, hay un pueblo que era muy chico y los latinoamericanos se fueron todos juntos allí en la primera etapa para vivir en una especie de comunidad. Ahora ya no se sabe quiénes son los hijos porque fue como una especie de endogamia uruguayo-argentina en San Cugat. Con lo cual uno va a ver a su amigo de toda la vida y está con dos nenes del tercer matrimonio, del segundo, del cuarto, es una cosa así. ¿Por qué? Porque se fueron allí muchos, claro se veían entre ellos, hacían el ghetto y por supuesto, el deseo flotaba sólo allí, el deseo circulaba nada más que allí, daba ganas de abrir un poco la ventana para que circulara otra cosa. También puede pasar lo contrario, está la reacción brutal de negación del pasado, de la cosa muy perentoria de tener relaciones amorosas con una persona del lugar para acelerar el proceso de integración. Yo nunca me expliqué por qué los psicoanalistas no han dicho nada sobre esto, porque es un material riquísimo. ¿Qué ha pasado con las relaciones sexuales de la gente en el exilio? Y lo que decíamos el otro día, hay gente que tenía cosas reprimidas y que las empieza a vivir porque al no sentir el peso del estado nacional, de la patria, entonces se siente liberado. Hay todo tipo de procesos y me parece muy importante. Nadie está libre, ¿eh? yo la primera vez que tuve una relación, me tomé, y se los voy a decir, ¡trece años para tener una relación con una persona lugareña, digamos!! (risas). Y de todas maneras había unos enfrentamientos totales por cosas cómo uno se llevaba en la mesa. Había una situación extraña, es enriquecedor, es demoledor, es angustioso, es todo lo que quieran. Poéticamente, yo pensaba desde hacía mucho tiempo que la mejor forma de amar al país al que uno se llega era amar a alguien del país, pero la cuestión era conseguir cómo amar a alguien de allí (risas). Pienso que nos tenemos que permitir estas experiencias, que tenemos que tratar de hacerlo cuando estemos muy bien, muy abiertos. El otro nos tiene que ayudar en esto, por-

que de lo contrario nos tiramos los platos hasta hoy día. Pero que es una de las opciones que quedan como alternativa del crecimiento, de poder convivir con alguien del lugar, para pelearse incluso, para pelearse con algo, además es muy bonito, uno está peleado con el país donde está, con el lugar donde está, pero eso es abstracto. Ahí me peleo con la persona del lugar y le digo todo lo que no le he dicho a este país (risas). Es terapéutico, digamos.

P: Has hablado de ambivalencias hasta cierto punto con respecto a lo universal que puede ser una reducción, es un paradigma. Pero a la vez tú dices: "Bueno, pero tenemos el derecho de hablar de todo, de Europa, de Norteamérica." Y también creo que eso lo planteas como universal. Digamos, ¿qué opinas de esto que es considerado universal y si lo identificas con lo occidental como construcción? Y si piensas que de alguna manera hay un cierto eurocentrismo.

C.P.R.: Eurocentrismo, sí, siempre. Nunca dejó de haber eurocentrismo. Lo que ocurre es...¿qué es lo que tú planteas como lo civilizado? ¿Un comportamiento, cuándo es civilizado? Por ejemplo, vamos a suponer, por la calle van dos árabes de la mano y se besan en la boca. Entonces un occidental los ve y dice: "Maricones." No, para ellos esa es la relación normal. Lo civilizado, para mí por lo menos, es todo aquello que se aleja del instinto. Esto es civilizado porque es un zumo [refiriéndose al café], hay una elaboración. Esto es civilizado, hablar, porque se aleja de los sonidos guturales. Digamos, lo civilizado es el apetito y no el hambre; la palabra y no el grito gutural. Es aquello que implica que sobre el comportamiento intuitivo le hemos hecho una construcción deliberada. Entonces, para mí lo civilizado es el arte; el arte es artificial, es falso. Y esto no quiere decir que no haya instinto, el instinto es imprescindible para el arte. Lo que ocurre es cómo lo elaboramos y qué hacemos con él. Por lo tanto, no es que yo esté en contra del instinto; en ese sentido, como tú dices lo universal para mí es lo civilizado, lo instintivo es emocional: "Mi casa, mi mujer, mis hijos, mi herencia y lucho contra el otro," eso es el instinto. Las otras propuestas son las civilizadas.

P: Es decir, la civilización sería la diferencia y la barbarie comprendería lo igual, la mirada narcisista...

C.P.R.: Narciso, el espejo, lo especular, el reforzamiento que hay con lo igual, y además lo igual también lucha contra lo opuesto porque no se siente seguro. Fíjense, ustedes una cosa, que los griegos que eran enormemente civilizados tenían la ley —que era la primera de la convivencia— era la ley de hospitalidad. La ley de hospitalidad incluía al enemigo, al enemigo de viaje; cuando llegaba en un viaje por mar a un lugar enemigo, incluso a un castillo enemigo era bien recibido, se le daba techo y comida porque estaba de viaje. Después se peleaban a muerte y esa era la ley de hospitalidad. El instinto hubiera conducido al enfrentamiento pero se abría esta posibilidad.

Rechazar el comportamiento instintivo, porque el instinto es brutal, la naturaleza es brutal. La naturaleza procede por grandes catástrofes.
P: Cristina, ¿cuál sería para ti la otredad y cuáles serían sus manifestaciones?
C.P.R.: Para nosotros, desde América Latina es muy complejo porque lo otro está muy integrado a nosotros, en ciertas partes de América Latina cuando menos. Yo supongo que a muchos de ustedes les pasara lo mismo, yo veo una película de Fellini y estoy en casa. Y en cambio siento la otredad de Oriente. Yo creo que lo europeo trasladado a las colonias; se trasladó un mensaje europeo, se mezcló, pero sigue siendo hasta cierto punto integrador con lo que había.
P: Asimilador.
C.P.R.: Ha marginado, evidentemente ha marginado pero díganme una cosa, a nosotros no se nos ocurre que somos colonizados porque hablamos español porque lo importante es qué hacemos con esa lengua. Yo no me voy a poner a reivindicar ahora escribir en guaraní. El que quiera escribir en guaraní, que escriba pero no creo que yo tenga que escribir en guaraní para demostrar que soy latinoamericana, porque lo que importa es lo que se diga. Para mí, realmente, lo otro son las culturas orientales; creo que es el gran conflicto que se avecina porque claro, de alguna manera la cultura occidental ha conseguido en cierta capa la homogeneización. Todo el mundo ve "Dallas," las películas norteamericanas se estrenan antes que las europeas en la propia Europa, o sea que, hay algunos elementos que tienden a universalizar lo occidental. Pero, lo oriental sí que es lo otro. Lo oriental en sentido amplio, ahí sí está el conflicto.
P: Pero, lo oriental también es una proyección de occidente; no lo *oriental* sino la construcción del *orientalismo*, por ejemplo.
C.P.R.: Sí, pero no hay más remedio, los otros son lo que nosotros vemos, eso es indiscutible. Pero aparte de ser lo que nosotros vemos, con oriente ha habido siempre relaciones diversas, contradictorias. Baudelaire y los simbolistas incorporan lo oriental como lo exótico. Pero, en este momento por razones socioeconómicas, a grandes rasgos todo lo oriental, Japón, un país como Japón que se ha desarrollado enormemente, que ahora es poderoso económicamente. Que por ahora lo que hace, se limita a comprar todo lo que encuentra en Europa, compra barrios enteros, en París compra los barrios más elegantes, eso significa algo. Es el primer paso pero va a haber alguna clase de relación con lo oriental. Si se tiene el poder económico se tienen muchos otros. Y fíjense ustedes hasta qué punto son culturas contradictorias que si ustedes ven una foto de una playa en el Japón, atiborrada de gente porque el problema del espacio es tremendo. En la playa de Japón la gente no lleva su propio bañador, al ir a la playa alquila el bañador y todos los bañadores son iguales. Fíjense ustedes, el concepto del individualismo occidental frente a esta cosa homogénea japonesa. Parece una foto de una playa de un campo de concentración, todo el mundo, mujeres y hombres,

con el mismo bañador. En cambio compárenla con una foto de una de las playas famosas de Europa, nosotros distinguimos el individualismo occidental. Es horrible, por ejemplo, cuando Elizabeth Taylor y no sé quien fueron a la misma fiesta con el mismo vestido. Entonces, ese concepto de lo que es lo individual, y cómo opera lo individual en Occidente, en Oriente es completamente diferente, incluso la sexualidad es completamente distinta. Digamos, no habría enfrentamiento si parte de Oriente no tuviera en este momento un poder económico muy grande y lo tiene. Por lo tanto, yo pienso, y me puedo equivocar, que allí hay una presencia de la otredad muy grande y que es una otredad muy grande, con la que no hemos jugado hasta ahora: "Es decir, yo soy de Argentina, y el otro es de Berlín y el otro es de Ecuador." Allí [con lo oriental] hay una otredad real.
P: Pero, ¿no hay una otredad interna en nuestros países?
C.P.R.: Claro, pero siempre, por lo menos, puedo decir que ha habido cierta contaminación.
P: De uno y otro lado.
C.P.R.: De uno y otro lado, claro, en cambio lo oriental se presenta como más uniforme para nosotros. Los libros que ellos leen no tienen nada que ver con nosotros, las películas que ellos ven, la India, uno de los países más pobres, tiene un cine, hace su propia producción que no sale para fuera y que es el alimento cultural de ellos mismos.
P: Cristina, viviendo en Europa y sobre todo viviendo en la parte más europea de España, que es Cataluña. ¿Alguna vez has pensado que la otredad es Europa? ¿A veces has sentido que estás del otro lado?
C.P.R.: Por ejemplo, yo nunca en Uruguay sentí que era italiana. Yo era uruguaya. En Cataluña, me siento italiana, ¿por qué? Porque en todo caso, lo italiano está muy integrado, el lunfardo, por ejemplo. El lunfardo es casi italiano. Fíjense, en mi casa que no hablaban italiano, y eran descendientes de italianos, yo cuando era chica oía una exclamación, algo así como "Angela María, Angela María che." Angela es un nombre, María es un nombre, tardé dieciocho años desde los cuatro hasta los veintidós para darme cuenta que lo que decían era *Anche la Maria*, "hasta la María," que es una expresión italiana. ¿Qué quiere decir esto? Que muchas cosas están integradas allá [en Uruguay]. Pero, ¿yo por qué allá no lo percibía? Porque allá es común ser italiano o ser descendiente de español, allá lo veo común. En Cataluña, lo italiano tiene muy mala prensa, porque ellos tienen una influencia luterana muy fuerte, ellos son más bien espartanos, el trabajo, las cosas muy compartimentalizadas, la palabra unívoca porque es una manera de hacer las transacciones económicas, los contratos. Terror a que una palabra signifique otra cosa si no el contrato no vale, entonces, yo me siento totalmente italiana. Claro, pero es porque comencé a entender la mirada de ellos que me hacía mirarme a mí a través de ellos de otra manera. Por supuesto, cuando a ellos yo les insisto que son muy materialistas, también les estoy advirtiendo acerca de algo a ellos. El materialismo es increíble. El único

goce que tienen es el dinero. Entonces también es mi mirada las que entonces les hace a ellos porque creen que todo el mundo es así. Y cuando salen de Cataluña comprueban que no, que no todo el mundo es así. Entonces van a Andalucía y entonces es lo opuesto. Claro, el que no salió nunca de su pueblo, perdido en la montaña, cree que todo el mundo es igual y qué esa es la única manera de ser.

P: En base a lo que estás diciendo, ¿que significaría ser *sudaca* en España?

C.P.R.: En los muros de España estaba escrito muchas veces, incluso cerca del aeropuerto, "fuera charnegos." *Charnego* es el inmigrante interno, "fuera sudaca." Este era un sentimiento parcial, una reacción contra la invasión... Yo a todo soy muy crítica, también, frente a algunos hábitos y maneras de ser nuestros. Si ser sudamericano es una serie de *tics*, yo no me considero sudamericana. Como no sería francesa, si serlo fuera un conjunto de *tics*. El *tic* es neurótico, repetitivo, ilustra poco, es un refugio contra esta cosa angustiante que es la vida. Entonces, creo que tenemos que tener una dimensión integradora, si hay algo que puede proponer América Latina al mundo es un lugar donde se mezclaron las razas mal y bien, donde hubo un genocidio pero donde se ha tratado de tener un proyecto integrador frente a la exclusión [de otras propuestas]. Lo oriental propone la igualdad, lo homogéneo, me parece una propuesta narcisista y muy poco interesante. Europa, la exclusión, [diciendo]: "nosotros cerramos fronteras."

P: Con respecto a otros tipos de discurso, queríamos conocer tu opinión acerca del testimonio.

C.P.R.: Hay una novela de Carlos Martínez Moreno sobre los tupamaros en el Uruguay y se llama *El color que el cielo escondió*, que se las recomiendo porque es histórica. Es quizá el testimonio más fiel, no tiene nada de ficción. Es sobre la toma de Pando de los tupamaros, la llegada de los asesores norteamericanos de tortura a Uruguay, todo ese periodo. Digamos del año '70 al '73, es un documento, casi no tiene ni siquiera consistencia de novela. Este libro lo escribió en México porque estaba exiliado, él era abogado. Murió hace pocos años y tuvo una muerte simbólica, murió en la cola de renovación del pasaporte. Le dio un infarto. La novela se conseguía muy poco, yo la hice editar en un editorial que ahora quebró en España. Es importante que tengan esta referencia, es el único testimonio de una persona muy directa que ya tenía libros publicados, que era un escritor profesional y que se exilió. Incluso era penalista, era catedrático de derecho penal. Su propósito fue claro, él por haber sido abogado mucho tiempo tenía información directa y reconstruye el único episodio, realmente de carácter épico de los tupamaros, que es la toma de Pando. Les recomiendo la lectura aunque digamos no tiene una estructura literaria.

P: Cristina, ahora sí la última pregunta. Háblanos de *Las locas lindas*.

C.P.R.: El proyecto que estoy trabajando es un libro que se va a llamar *Locas lindas*. Es una expresión porteña, ¡qué locas lindas! Se usa cuando una mujer es atractiva pero además un poco fuera de lo normal. Hay un famoso

tango, aquel del loco, "estás piantao," "la piantada." Para mí una de las revoluciones no fracasadas de este siglo ha sido la revolución de las mujeres. El estallido desde principios de siglo, y si no ha cambiado la historia de la humanidad, ha cambiado la convivencia, ha cambiado el sexo, ha cambiado muchas cosas. Y claro, yo escribo un libro totalmente real, estoy segura que no tendrá ninguna palabra imaginaria. Sobre mujeres que he conocido toda mi vida y que hacían revoluciones a precio de la locura muchas veces, es decir, procesos de autodestrucción, [ellas] innovaban todo. Sus vidas no han pasado a la historia porque han estado tan ocupadas en transformar lo cotidiano, las formas de la relación, la sensibilidad. De pronto no fueron grandes pintoras, grandes escritoras, pero que sus vidas mismas son muy significativas. Es la historia oculta de la ciudad, esto ha trastornado el ámbito que las rodeaba, al marido, a los hijos, a la mamá, al papá, a las amigas y no llega a institucionalizarse porque no genera formas institucionalizadas de nuevas relaciones, pero sí creo que cambia mucho la imagen de la mujer. De manera que, he elegido unas veinte que conozco, que he conocido y he elegido, porque cada una daría para una novela. ¡Veinte novelas! y no lo voy a hacer porque tengo cincuenta años y quiero hacer alguna otra cosa más en la vida además de escribir, además hago cosas que no son escribir. Bajo el título de *Locas lindas* porque ese episodio habitual que voy a narrar no sólo es real, ha pasado y es conocido, sino me va a permitir también explorar una forma nueva que es incorporarme a mí, a Cristina Peri Rossi, como figura secundaria en estos lugares incluso para certificar, digamos... Tengo el permiso de todas. Y para terminar, van a ser distintas, cada una de esas historias tendrá un distinto aspecto de su producción. Simplemente una, que ya está escrita porque claro, la realidad literaria es otra cosa. Hace unos años conocí a una francesita cuyo apellido era en francés *escuchar* en subjuntivo; ella se llamaba *ecoutiez*, era actriz, actriz de teatro y había nacido en Rouen. Vino a Barcelona de vacaciones y lo maravilloso era que se llamaba Francois Ecoutiez y cantaba en el orgasmo. Es la única mujer que he conocido que en el momento del orgasmo cantaba, ¡eran oratorios! (risas). La partitura era espontánea con lo cual me quedé subyugada porque era *ecoutiez* y ella cantaba. Siempre hablábamos en francés y yo le decía en broma que era un ángel, eso me parecía. Fíjense ¡qué curioso! El día que se va de Barcelona, vamos caminando por las calles, charlando, pasa un español, estábamos hablando en francés, pasó algo insólito, en Cataluña nadie dice nada, nadie comenta nada. Pasa, nos mira, se da vuelta, chista y dice: "Cuídela, es un ángel." Es que yo no me lo podía creer, a él también le parecía un ángel y no la conocía. O sea que había algo verdadero, un escritor siempre se pregunta: "esto que yo siento que emana del otro es mío subjetivo, o no." Evidentemente había algo angelical que trascendía la percepción subjetiva. Aparentemente, este libro va a poder ser leído como un libro de ficción pero yo les prometo que todas son reales. Es mi forma de homenaje

a estas mujeres que corresponden a distintas ciudades y a distintas culturas. Bueno, yo ya no habló más.
P: Gracias Cristina (todos).

Coordinación: Adriana J. Bergero

Edición y transcripción: Carmela Zanelli
Edición: Mercedes Limón
Gloria Orozco-Allan
Colaboración: Jackeline Mitchell
María Teresa Núñez
Verónica Rodríguez-Sifontes

University of California, Los Angeles

NOTA

1. El comité editorial de *Mester* agradece las gestiones de la Dra. Adriana J. Bergero para conseguir tanto la visita de Cristina Peri Rossi a la Universidad de California, Los Angeles como la presente entrevista, la cual fue coordinada por la Dra. Bergero como parte de su seminario "Diáspora y exilio interior en la narrativa latinoamericana contemporánea" durante la primavera de 1992. Durante su visita, Cristina Peri Rossi tomó parte en diversos seminarios, recitales de poesía y dio una conferencia titulada "El deseo del árbol" con ocasión del "Matthews Lecture"correspondiente al año académico 1991-1992.



Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

Memoria y escritura, "armas contra el olvido": Una entrevista con Luisa Valenzuela[1]

Esta entrevista se celebró el viernes 6 de noviembre de 1992 en la Universidad de California en Los Angeles

Pregunta: La primera pregunta, que quisiéramos plantear, está relacionada a la idea del peligro de la desmemorización para la historia y la praxis política y la posibilidad de transformación en Latinoamérica; por ejemplo a través del papel de las madres de la Plaza de Mayo como un proyecto opuesto, un proyecto de la memoria donde el afecto tiene importancia, porque el afecto significa la negación de la violencia. Nos referimos al proceso de la desdramatización a partir de la pérdida de la épica y de la pérdida del proyecto colectivo implícito en la idea de lo postmoderno. Esta sería la primera pregunta.

Luisa Valenzuela: No hay una pregunta allí; allí me estabas diciendo una cosa muy real y además algo que yo también mencioné en mi charla.[2] Empezando con la contextualización del asunto, yo no tengo la más remota idea de lo que hace o lo que deja de hacer el postmodernismo, por ejemplo; y es un movimiento que no me interesa. Si uno responde a eso, si uno está trabajando por carriles que pueden ser leídos desde el postmodernismo, eso es muy real, es muy posible, porque finalmente lo que uno está haciendo es respondiendo a su tiempo y a lo que está ocurriendo en ese momento. Ahora, toda forma de la crítica literaria es posterior a la obra o debería ser posterior a la obra. Toda obra que quiere responder a la crítica literaria se condena a sí misma porque lo que uno quiere hacer es escribir algo que avance y no algo que esté respondiendo a una estructura que ya ha quedado atrás en el momento que ha sido planteada, eso por un lado. La cuestión de la memoria es algo que me ha preocupado muchísimo y que no es reciente, que el postmodernismo lo vea de otra manera y que todo ese trabajo paródico y ciertamente frivolizador que puede tener el postmodernismo, que eso también reestructura el contexto, es cierto. Pero, el tema de borrar la

memoria es algo que viene desde muy lejos. Hay todo un criterio que hay que olvidar para avanzar o hay que hacer borrón y cuenta nueva, que toda posibilidad de progreso se da pisoteando las cabezas y las memorias, todo aquello que debería ser dejado atrás. Nosotros pensamos que no, no podés dejar atrás nada, no podés olvidar para construir de nuevo porque entonces estás construyendo en falso. Todo aquello que ocurrió y, sobre todo, todos estos terrores, todos estos dramas y persecuciones, y opresiones y terrorismos de estado, definitivamente son el fundamento sobre el que estamos construyendo. No podemos negarlo porque sería sonso pensar que tenemos otra posibilidad de renacimientos iguales. Tenemos que asumir ese horror, tenemos que asumirlo y reconocerlo y de ahí en más denunciarlo, mantenerlo en la memoria para que no vuelva a repetirse. No permitir que eso quede sumergido en una negación porque entonces sí se vuelve a repetir, siendo la historia cíclica como es, no podemos negar que esto pase...

P: Tomando como base el proceso de la conquista hay mucho que ver y creo que muchas veces se ha olvidado ese horror a lo largo de la historia de Latinoamérica...

L.V.: Toda la cuestión de la Inquisición, todas esas instancias en que hay alguien que creyó que tenía la verdad, que eran dueños de la verdad y que la querían imponer a los demás. Eso siempre va a ocurrir y en la medida en que vos olvidés el horror que eso significa, podés considerarte dueño de una verdad y querer imponerla en el otro a tu vez.

P: Considerando la frase que afirma que la justicia es el término legal para el olvido: "Justice is the legal term for forgiveness. . ."

L.V.: ". . . for forgiveness," ¡para el perdón!

P: Sí, para el perdón.

L.V.: Perdón no es olvido, eso creo que es importante tener en cuenta, que alguien que ha sido, digamos, perdonado, si bien hay veces que uno cree que hay algunas cosas que no pueden tener perdón; pero, digamos que el perdón de todos modos es una lacra. De todos modos aquel que ha sido perdonado sigue cargando su culpa. Esto es lo que intentó hacer la Iglesia católica de alguna manera, perdonar o borrar. En la Argentina vemos, por ejemplo, a los militares que han sido amnistiados o han sido perdonados; pero, tendríamos que considerar la estructura del perdón. Esto es algo que no pensé cuando comencé a hablar: El perdón es algo que tenés que ganar. Te arrepentís de lo que hiciste, sabés que has cometido una falta, detallás qué ha sido la falta, sabés que no la vas a hacer nunca más y entonces mereces un perdón. Lo que ocurre con estos perdones, tipo la amnistía, es que no hay arrepentimiento. Entonces, de nuevo hay ese intento de borramiento. Y eso es lo tremendo. De todos modos, aquel que es perdonado en ese sistema, igual queda manchado, igual queda anatemizado. En la Argentina cada vez que alguien se cruza con uno de estos militares, los insultan, les dicen de todo, es intolerable. La justicia puede perdonar pero el pueblo no tiene por qué perdonar.

P: ¿Por qué ellos no se arrepienten?
L.V.: Ah, porque eso es lo tremendo de este asunto. ¿Por qué se van a arrepentir? Ellos creen que tienen razón, es decir, el dueño de la razón, el que se cree dueño de la razón ya tiene la locura mesiánica del poder. No se va a arrepentir nunca aunque diga que se arrepiente. Ellos creen que ellos hacían muy bien, ellos creen que estaban en esta especie de guerra santa, barriendo el mal de la tierra.
P: Considerándola una enfermedad...
L.V.: Claro, es lo mismo. Es lo mismo que ha hecho la Iglesia católica, es lo mismo que ha hecho toda persecución política o religiosa. En la medida que vos creés que sos dueño de la verdad y que los otros son unas bestias, los otros ni siquiera son seres humanos. Es así como trabaja el torturador.
P: ¿Es posible, entonces, que una sociedad como la argentina pueda curar sus heridas?
L.V.: Aceptándolas, es decir, vos sabés que la herida —para tomar esa metáfora— es algo que tenés que abrir y dejar al aire y que se vaya curando de adentro hacia afuera. En la medida que vos querés que la herida se cierre, olvidándote de la herida, la putrefacción sigue. Entonces, lo que hay que hacer con esa herida es reconocerla, admitirla, dejar que supure, que sangre, que duela, hasta que empiece a curarse desde lo más profundo. Esta cuestión de nuevo del olvido, es una cosa, una manera de hacer estas herida que se curan en falso. Hay que abrir la herida, no abrirla volviéndola a cometer, sino mediante el reconocimiento, la aceptación, el momento del "¡nunca más!" y de los juicios, esa era una cura de la herida muy profunda, esa es la cura de la herida. Ahora, decir "no hablemos de eso." Eso es permitir que hagas como costras externas y la herida sigue supurando.
P: La idea contraria es la literatura y la escritura...
L.V.: Claro, la escritura que sigue hablando de eso. La herida se puede curar a pesar de todos los muertos, pero, la cuestión es que hay que ver esos muertos de frente. Con el sistema de los desaparecidos en que nadie dice dónde están y qué pasó con ellos y dónde han sido enterrados, eso es una manera de no curar la herida. En el momento que empiezan a aparecer estos cadáveres como el hijo de Juan Hellman, que se le reconoció, que pudo ser enterrado, que pudo tener un duelo real, bueno eso se cura. No podés resucitarlo, eso sería una cura milagrosa a la que no tenemos acceso. Pero, por lo menos, la cura de la aceptación y del reconocimiento. Porque, si te dicen "que no, que no hubo desaparecidos," entonces, no hay cura posible.
P: Retomando ideas de la conferencia que Ud. dio hace dos días aquí, en UCLA: ¿puede considerar Ud. la congregación de las Madres de la Plaza de Mayo como una forma de literatura oral? Es decir, como una forma que desafía el canon literario y de ser así, ¿qué influencias ha tenido esta forma de respuesta en la literatura en la Argentina?
L.V.: Yo lo considero algo que va más allá de la literatura oral, digamos. Es como una impronta en la memoria colectiva, es una impronta, por eso yo

mencionaba la idea de los pañuelos blancos como algo sobre lo que se puede escribir y seguir escribiendo. Es una apertura a que eso se siga reconociendo, se siga diciendo en este movimiento circular. Entonces, hasta que no se pueda demarcar ese proceso y decir: "Bueno, estos cuerpos están acá, éste fue desaparecido..." para que las madres puedan hacer su duelo y el país con ellas. Esa literatura se va a seguir escribiendo de una extraña manera, ellas escriben ese texto con sus cuerpos...

P: En la conferencia también se hizo alusión al olvido como fenómeno tanto individual como colectivo, el cual consiste en no querer recordar los horrores que hemos sufrido...

L.V.: En ese sentido los militares implementaron muy bien el miedo, es decir, yo no acuso a la gente que no pudo recordar. Es decir, el sistema del terror creado por los militares fue tan bien estructurado, tan bien armado que era una forma de silenciar el recuerdo de tu vida, bajar las barreras de la memoria de la gente. Porque, todo el mundo estaba muy en peligro. Uno estaba dispuesto a arriesgar su vida, pero no estaba dispuesto a arriesgar la vida de sus hijos, la vida de sus amigos. En fin, era una cosa tan difusa que hacía que el borramiento fuera real. Entonces, eso también hay que reconocerlo y no pensar en que hay que tener un coraje individual que también es interesante pero puede ser suicida. Sí, ver cómo se puede, desde el otro punto, desmontar esa maquinaria desde la palabra, desde el discurso, ya que desde la forma del terrorismo indirecto te llevan a un silencio, donde vos ya no te das cuenta de lo que estás viendo o de lo que estás haciendo. Habían creado este sistema muy perverso y muy inteligente de los paramilitares, los parapoliciales. Entonces, nunca sabías de dónde venía el ataque porque la policía te decía: "Nosotros no," eran los parapoliciales. Eran inasibles. Era una entelequia. Entonces, en la medida que vos entendés que estás siendo atacado por fantasmas. ¿Como podés organizar una estructura de defensa ante eso?

P: En uno de sus cuentos "De noche soy tu caballo," la protagonista y su amante Beto sólo pasaron una noche juntos. Al día siguiente llega la policía, quien está persiguiendo a Beto por su activismo político, para saber dónde está Beto. Fue algo que me impresionó tanto porque lo único que ella podía o quería recordar era que había pasado una noche con él y que nadie se la iba a quitar. Ella no quería decir nada. Quería mantenerlo sólo para ella.

L.V.: Es por eso que ella dice que es un sueño. Ella a sí misma se lo transforma en sueño de tal manera que la emoción sigue, pero decirlo o no decirlo carece de importancia. Sale de la realidad porque también está el otro miedo que es el hablar a pesar de todo, porque bajo tortura, bajo presión, confesás. Entonces, para no confesar, ella transforma esa realidad en sueño. Pero, es una manera de defenderte, de defender al otro. Pero, también te obligan a eso, ¿no es cierto? Te obligan. Es lo que ocurre en *Novela negra* en el momento en el que no podés decir nada, esto va a aflorar como sínto-

ma en otro punto. No tiene nada que ver o nada que hacer. Entonces es muy dañino.

P: Estamos hablando del olvido como forma de control, pero, por otro lado, no sería el olvido una especie de defensa psicológica individual o colectiva causada por experiencias adversas como la tortura. Por un lado, tenemos el gobierno usando el olvido como una forma de censura, pero, por otro lado, puede ser una forma de defensa.

L.V.: ¿Se dan cuenta que es lo mismo? Lo que hace el gobierno es crear tal miedo que el olvido es la defensa, es decir, provoca eso. Lo que el gobierno hace es provocarte para que te tengas que defender por medio del olvido. Del olvido total, de la negación freudiana. Es una defensa, pero es una defensa falsa. De nuevo, es la herida curada superficialmente, entonces, vos en ese momento te sentís tan vulnerable. Allí te agarran en cualquier lado y como vos no tenés nociones, estás desprevenido. Lo que puede hacer la memoria y el conocimiento es darte armas para cuidarte, para protegerte porque sabes que te puede hacer daño si te olvidas y si uno ataca allí es donde te agarran. El gobierno implementa eso muy bien. Entonces lo que tenemos que tener en cuenta es que el olvido que aparentemente te defiende, en última instancia te deja en punto de absoluta vulnerabilidad, porque allí es donde no estás preparado para el ataque. La memoria, por más dolorosa que sea, porque, tampoco lo que te estoy diciendo es que recordés todo el tiempo y vivás en ese estado de la melancolía donde "todo el tiempo pasado fue mejor" o donde estés pendiente de los dolores y de los horrores. Pero, tampoco clausuramos porque entonces sí te agarran por cualquier lado. Por otro lado, Borges curiosamente hablaba mucho del poder del olvido. Desde la literatura, el olvido es importante, porque el olvido permite que todo aquello que sabés sea procesado a un nivel inconsciente y aflore por otro camino en la literatura y entonces te haga decir cosas que no están previstas. Entonces, decís cosas y te sorprendés a vos mismo y entonces por ahí estás diciendo verdades interiores tuyas mucho más profundas que las que podrías decir desde la elaboración de la memoria. Pero así, si vos sos un escritor que estás viviendo, puedes elaborar eso y esto va a aflorar y va a ser dicho. Si vos no estás escribiendo te puede llevar a cosas muy fuertes y muy inesperadas y no necesariamente ni sabias, ni positivas.

P: En relación al olvido, Ud. menciona el terror en confesar y el terror en no confesar. Mi pregunta se basa en muchos de los ensayos que Ud. escribió como "Palabras como armas," "Un pequeño manifiesto," "In Search of my own backyard," especie de "a place of one's own" para citar a Virginia Woolf. En todos los ensayos, Ud. expresa diferentes ideas sobre la palabra y la expresión, pero en uno titulado "Dangerous Words," Ud. habla un poco de la culpabilidad y el terror de no escribir, no decir, no confesar. Quisiera saber si podría ampliar un poco sobre este tema porque me parece un concepto ligado al exilio y a la confesión.

L.V.: Eso es interesante, no sé si la palabra confesión es válida; no sé, con-

fesar o no confesar. Porque, en ese sentido estaríamos hablando de la gente que vive con un material muy autobiográfico. A mí me interesa escribir sobre aquello que yo no sé y sobre lo que sé para citarla a Grace Paley: "Lo que yo ya sé, lo que yo he vivido no tengo ganas de escribirlo." Me interesa justamente escribir sobre el olvido, me interesa escribir aquello que yo no sé conscientemente. Allí está el peligro de la palabra, allí y en lo otro. Un peligro de esos es que, de golpe, vos estás diciendo cosas que no han pasado por tu filtro consciente. Salen directamente como cuando a veces uno habla y pueden ser cosas muy crueles. Hay todo un enfrentamiento con lo más negativo de uno y hay que encararlo. Creo que es importantísimo que lo veamos y de alguna manera lo transmutemos, o lo usemos y no lo dejemos allí actuando tras bambalinas, actuando detrás de los telones porque eso puede hacerte daño, eso por un lado. Por otro lado, otro peligro de la palabra es a veces ese momento del bloqueo cuando el escritor no está escribiendo. Entonces, no es solamente una traición; uno se siente muy culpable al no estar sacándole el jugo a las palabras porque justamente estás tratando de ver qué se oculta detrás del discurso. Pero sobre todo me interesa eso que está dentro, que está aparentemente olvidado; donde hay un recuerdo de una impronta, de una marca en alguna parte y esa marca va a seguir saliendo casi freudianamente, casi como el síntoma freudiano que siempre se va expresando, que insiste porque se resiste. Entonces, hay que romper esa resistencia para que la insistencia diga finalmente su palabra y es una palabra que no siempre lo hace muy feliz a uno.

P: Y Ud. cree que este terror de no decir está más presente en escritores latinoamericanos que americanos, por ejemplo, Ud. citó a Grace Paley o a Joyce Carol Oates, cuyas obras no producen esa tensión en sus lectores.

L.V.: ¿Cuándo se leen las obras de ellas? En Grace puedes sentir más esa tensión que en Joyce Carol Oates, que no es una cosa tan interesante, digamos, para hacer un juicio rápido y somero (risas). No hay en ella esta tensión, hay obsesiones que es muy distinto. Sí, puede haberla en Grace, encontrás esos momentos de descubrimiento y hallazgo de cosas que van por una lateralidad. Sí, la literatura latinoamericana tiene más magia por la cuestión política, todas las cuestiones políticas como te dicen los escritores de acá, pero también por otra visión del mundo. Tenemos otra cosmogonía, tenemos otra concepción de lo que es la realidad, tenemos absolutamente otra visión, que lo encontrás acá en los nativos americanos. Esta es una visión mucho más unificada, no hay estas dicotomías tan profundas, donde te tenés que poner de un lado y si estás del otro es confuso. Tenemos una fascinación por lo confuso, sabemos que en lo confuso hay una verdad detrás de todo eso, hay un orden dentro del desorden. No queremos seguir el orden, queremos seguir un encuentro y unas líneas de fuerza que están más ocultas.

P: Reflexionando sobre lo que Ud. acaba de decir quizá la explicación sea el proceso de mestizaje que ha vivido América Latina.

L.V.: Claro, absolutamente.
P: Proceso al cual se ha resistido un país como Estados Unidos, por ejemplo. En América Latina por el contrario, a pesar del horror de la conquista, de alguna manera hubo una fusión: Somos todo eso, somos esa confusión; sin embargo, veo que en Estados Unidos hay una resistencia a mezclarse, a fundirse.
L.V.: Claro, tenés toda la razón. Al mismo tiempo date cuenta que en la Argentina también. Los argentinos tenemos esa extraña pretensión europea, pero no es cierto eso y eso aflora en todo. En nosotros, se ve detrás de esa máscara, de esa pantalla. Acá no, en Estados Unidos se ha resistido mucho más por toda la cosa puritana. Entonces, eso está en los argentinos, está, a pesar de todo, por suerte. Creo que eso nos da una riqueza mucho mayor, nos da una posibilidad de niveles, de transparencias, de sutilezas que a mí me parece fascinante.
P: Claro, porque de alguna manera, comparando los procesos de colonización, el español de alguna manera se fusionó, se mezcló, afectó en parte a ese otro.
L.V.: Bueno, se dejó llevar por su deseo.
P: También.
L.V.: Se dejó arrastrar por la libido, lo cual también es una cosa buena en alguna medida porque entonces eso funcionó y creó una raza.
P: Pero, el proyecto, por ejemplo, de la Argentina en el siglo diecinueve fue un poco reproducir el proceso de colonización anglosajón.
L.V.: Claro, claro y no juntarse, no mezclarse y eliminar al indio y sin embargo, está muy sumergida toda esa cosa, esa manera de ver el mundo en la literatura argentina, a pesar de todos los otros caminos que se han llevado, a pesar de toda esa literatura de izquierda que borraba, a pesar de muchas cosas, a pesar de Borges y aún en Borges.
P: Sí, aún en Borges.
P: Y en Cortázar.
L.V.: En Cortázar está mucho, aún en Bioy Casares. Además en Bioy, hay una fascinación por el habla del pueblo que es increíble; estos escritores que son aparentemente elitistas y que no lo son.
P: Y no sólo por las creencias de la colonización; sino también la percepción de la realidad norteamericana está demasiado basada en la lógica, la razón, mientras que en Latinoamérica hay una pluralidad de interpretaciones.
L.V.: Yo creo que también tiene que ver con el protestantismo versus el catolicismo. Sí, con el concepto del pecado del catolicismo. El pecado entra dentro de todo esto.
P: En relación al lenguaje y en particular, al caso de personajes de muchos de sus cuentos; éstos sufren de una represión lingüística y logran escapar de esta represión por medio de una apropiación del lenguaje de sus opresores. Quisiera saber, cuando Ud. escribe, ¿hasta qué punto es necesario cambiar

o subvertir el lenguaje patriarcal para poder expresarse y también cuáles son los peligros que uno corre al no hacerlo?
L.V.: Yo creo que la subversión del lenguaje... creo ahora, porque cuando empecé a escribir no tenía la menor idea de todo esto (risas). Sí, francamente, esto a raíz de leer a mis críticos, la gente que escribe sobre mis novelas. Yo peleaba lo que me parecía que era cierto. El lenguaje patriarcal o no patriarcal... Pero, sí hay un lenguaje del dominador sobre el dominado. Sí, hay alguien que te quiere vencer por la palabra, siempre. Entonces, es interesante ver cómo podés apropiarte de esa palabra y agarrar esa palabra por la cola y darle la vuelta porque esa palabra no es unívoca, ¡nunca!, sino que te quieren vender, lo que ahora llamaríamos el lenguaje patriarcal, pero el lenguaje de la dominación es la unicidad de la palabra: esto quiere decir esto y no otra cosa. Lo maravilloso del lenguaje es que es múltiple, tiene múltiples significados, a veces contradictorios, antagónicos. Entonces, en la medida que vemos eso, nos están diciendo otra cosa, que también podemos asumir, que también es nuestro y se lo podemos devolver y podemos actuar de críticos y podemos actuar de cualquier manera y no solamente saber lo que se está diciendo entre líneas sino ver cómo puedes devolver eso. Hay algo infinitamente más profundo, que sería un "duelo verbal," algo como un autoreconocimiento. Allí es dónde está el reconocimiento de la propia identidad, y entender que el lenguaje del otro no es privativo del otro, sino que también puede ser tuyo si lo ves desde otra connotación o desde otro ángulo, hay una valorización de la propia identidad y un lugar en el mundo; si no otro es el dueño del logos y vos estás flotando en la nada...
P: ¿Puede Ud. comentar la importancia del tema del exilio en su obra?
L.V.: He pensado muy poco en la cuestión del exilio.
P: En New York University, Ud. dio un curso sobre el exilio titulado, "Exile, Marginality, Estrangement: Metaphor as a Writer."
L.V.: ¡Ay, qué loca! ¿Yo hice eso? no recuerdo (risas). Y estoy defendiendo la memoria, siempre se me olvida la autodefensa, la propia, pero no porque me quieran atacar sino porque quiero moverme a otro lado.
P: En ese curso, Ud. trató el tema del exilio pero no fue limitado al exilio geográfico sino que se extendió a todas las connotaciones posibles. Leímos *Aura*, *La casa del viento*, *El arpa y la sombra*, *La nave de los locos* y *El lugar sin límite*, y en ellos hay todo tipo de exilios diferentes.
L.V.: Formas de exilio, claro. ¡Qué inteligente era yo cuando era joven! (risas). Disculpa que yo no recuerdo.
P: Se me ocurre otra dimensión del exilio que estamos haciendo nosotros. Y quizás éste sea el exilio al texto mismo. Recuerdo que nosotros tuvimos que ir con Ud. a una conferencia sobre *Cola de lagartija* y Ud. se sintió un poco pesimista por ir a esta conferencia, no sólo por el tema sino también por el hecho de que la conferencista iba a deconstruir su obra. Y hemos visto crecer a la crítica literaria de tal manera que ahora hay lugares donde hay departamentos sólo para la crítica literaria sin los textos.

L.V.: Eso me tranquiliza (risas).
P: Pero es un poder.
L.V.: Claro, la crítica es un poder. Pero, finalmente qué es el exilio, dónde radica el exilio. Porque irte de tu país no es necesariamente el exilio. Puede ser una cosa voluntaria, por eso para mí, la palabra exilio es demasiado fuerte; puede ser usada, de nuevo como todas las palabras que tienen todas estas connotaciones distintas. Muchos aprovecharon la noción del exilio para decir: "soy un exiliado," y tener todo tipo de beneficios y por lo menos de prebendas, o bien de simpatías. Porque significaba que vos eras un antagonista, de aquellos que ese organismo expulsaba. Siempre los organismos te expulsan, gracias a dios. Siempre uno espera ser una especie de objeto extraño dentro del sistema de poder, de espina en ese dedo del poder, en ese dedo de dios que señala, entonces vas a ser una pústula y te va a sacar.
P: Una especie de incordio.
L.V.: El incordio total que te va a echar. Entonces, por eso yo no me sentía exiliada en ese sentido en New York porque si bien me había expulsado porque era intolerable, yo estaba orgullosa de eso, no me sentía incomoda en esa situación, me sentía bien pero el exilio es doloroso. Entonces me da mucha pena como el exilio del lugar civil que es el exilio del sexo que no tiene ningún espacio, no tiene ninguna cabida nuestra sexualidad. Por otro lado, en relación al exilio del texto, yo creo que en este sentido el texto aguanta cualquier cosa (risas). El texto aguanta cualquier cosa y el texto donde más feliz es, a mi modo de ver, donde más florece, donde más se expresa, es en la marginalidad. Entonces esa es una forma del exilio de un centro. Porque si vos sos del *mainstream*, si vos sos el texto hegemónico, estás respondiendo a pautas ajenas. Entonces ése es un texto del exilio, pero del exilio de sí mismo y puede ser mucho más amenazador. Después, por eso te digo yo que la crítica es una cosa posterior al texto; el texto no puede ser posterior a la crítica porque entonces no hay exilio. Sí hay exilio de una forma de crítica, porque el escritor que está escuchando la voz de la crítica para responder así en la confección de la obra me parece muy falso. Más bien lo lindo de la crítica, en eso yo la aprecio muchísimo, es que te hacen ver lo que ya has escrito desde otro ángulo que te ofrece nuevas perspectivas a lo que ya está hecho. Pero no creo que te pueda..., quizás sí indirectamente, sí hay una influencia, sí hay movimientos de lo qué es el entendimiento humano, de lo qué es la psiquis humana que va evolucionando. Entonces hay interacción crítica-obra, crítica-obra, pero nada más. No, nada más, porque es mucho, eso es enorme. Porque son formas de pensamiento que van trabajando en el mismo carril, digamos. Pero nunca, el texto de ficción para citar el texto crítico, ni el texto crítico para citar el texto de ficción. Son formas que se tocan y se separan y se separan y se tocan. Son formas del pensar, son formas de leer porque la ficción también es una forma de leer la realidad y el texto crítico es una forma de leer esa aventura de la

realidad. El exilio en ese sentido puede ser una forma de perspectiva, el exilio puede ser positivo, por más doloroso que sea.
P: Exilio interior o exterior, porque Ud. vivió de los dos.
L.V.: ¡Auxilio! (risas). Yo soy una marginal, no sé qué decirte de eso. Yo creo que son formas del estar en la literatura. Porque dónde yo nunca me sentí exiliada, salvo en los momentos en que no estoy escribiendo, ese exilio me duele: Este es el exilio del texto, pero eso no tiene nada que ver con las contingencias externas que me sacaron de la Argentina. De todas maneras, en un momento dado me tuve que ir, no pude volver, y allí sí me sentí exiliada y horrible y no escribía porque te sentís..., ahí sí te sentís sofocada. Pero cuando me fui fue porque me decidí que ya no podía seguir escribiendo, me fui defendiendo la memoria, me fui defendiendo la posibilidad de escribir, entonces no me sentí exiliada porque me fui llevando mi texto para poder seguir produciéndolo. Y volví para poder seguir produciendo el texto y volví de nuevo con la memoria porque ya estaba escribiendo sobre New York; el otro paso iba a ser escribir en inglés, ya soñaba en inglés, pensaba en inglés, me hablaba a mí misma en inglés, muchas veces. Entonces, me dije: "Ya no, basta, esa no es la indagación que yo quiero hacer," entonces volví, entonces tampoco hay exilio del texto. Entonces, para mí, no hubo exilio. En cambio hay gente que sí pudo estar exiliada del texto, efectivamente, si estás en un gran dolor externo, te exiliás del texto porque no hay manera a menos que seas alguien que sí puede producir dentro de ese dolor. ¡Qué manera de retomar el texto dentro de una visión más metafórica que la de las madres de la Plaza de Mayo, que eran las superexiliadas de ese texto del amor filial, del amor maternal! ¡Imagínate que ése es el exilio total, perder a los hijos! ¡No hay exilio mayor, exterior, interior, a todos los niveles, donde quieras asumirlo! Y ellas no se exilian de lo que es la cosa interior de este texto. Finalmente todo texto es un hijo.
P: Pasando al tema del feminismo, Ud. dice que no es feminista pero que le gustan algunos aspectos de dicho movimiento. Nos preguntábamos cuál es el espacio diferencial que le hace decir "no, no soy esto," pero que también le permite decir: "Sí, comparto algunas ideas de esto otro."
L.V.: Comparto casi todas las ideas, pero lo que te quiero decir en el sentido de que no me gusta que me encasillen, porque yo no me siento encasillada. Si yo tengo que decir algo que va en contra de las ideologías feministas, porque siento que esto corresponde a este texto, y es esta verdad, esta verdad de texto. Porque hay una verdad que trasciende al ser humano, en este caso, que es esa verdad de la narrativa; entonces, sí, yo traiciono al feminismo tranquilamente. Entonces yo no puedo decir que soy feminista porque esto me obligaría a responder a ciertas pautas y no solamente no quiero responder, es que ni siquiera las conozco. En última instancia no sé exactamente dónde empieza y termina el feminismo, lo que hace o no hace. Siempre dirán: "Bueno, pero eres feminista." No me importa, que digan lo que quieran. A mí no me importa nada de todo eso, porque yo no quiero escribir

para agradar a nadie. Sí, yo escuchaba muchas veces esas frases de muchos escritores que dicen "yo escribo para que me amen," ¡yo escribo para que me odien! Pero no para que me odien porque quiero que me odien porque me parece siniestro, porque me encanta que me amen, sino porque no quiero traicionar a la escritura. Lo comenté el otro día cuando estaba escribiendo *Cola de lagartija* que dije: "Acá me odian los peronistas, acá me odian los comunistas, acá me odia la derecha, acá me odian los socialistas, acá me odian las mujeres, acá me odian los hombres, acá me odian los homosexuales, todos, acá me odian las lagartijas..." ¡No, las lagartijas no! las lagartijas me quieren. Por eso mismo, porque son totalmente transformantes, lo único que no te va a odiar es aquello que tiene el poder de trasmutarse, de transformarse, de ser otra cosa. Acá me odio yo, la pucha, que me odio yo en medio de todo esto. Pero no hay nada que hacer, yo creo que ese es uno de los valores de la literatura, que es valiente, muy valiente en ese aspecto. El no conformarse ante una regla, pero yo no puedo, eso sería mucho más fácil. Sería para mí mucho más fácil ponerme bajo el paraguas del feminismo y tener todo un grupo de apoyo.

P: Y como es una institución...

L.V.: Claro, las admiro. Pero no pueden sentar formas de conducta por nada ni para nadie. Entonces no me interesa nada, ninguna, ningún "ismo," ni siquiera el surrealismo (risas). Porque hay pautas que si vos no vas a trascender y pasar de una pauta a otra y no ver y moverte con fluidez, yo no me sentiría bien. Reconozco que mucha gente sí se siente cómoda y las aprecio y no por eso dejo de admirarlas. Y no por eso dejo de admirar a las feministas que es un movimiento con elementos muy valiosos.

P: Ud. se ve muy cómoda en sentirse marginal.

L.V.: No, me siento muy incómoda a veces, pero por lo menos me siento bien conmigo misma; si siento que me estoy traicionando, no me siento cómoda. Sentirme fiel a mí misma es la comodidad mayor.

P: ¿Usted está por escribir otra novela?

L.V.: Estoy por escribir otra novela, espero, si puedo, si todo se da...

P: Como usted habló de la alimaña que estaba en Cortázar, ¿cómo está la alimaña naciendo, creciendo?

L.V.: Esta novela es más cerebral que otras en mí, porque es una novela seudo-histórica, entonces es más clara toda la concepción de lo que quiero hacer. Quiero escribir una novela sobre Juana Sulurrui. Es una mujer que hizo la guerrilla del alto Perú en el Virreinato del Río de la Plata, libró muchas guerras, muchas batallas en la guerra de las republiquetas en 1810. Era una mujer que apreciaba mucho el concepto de lo que era la liberación de América, era una mujer profundamente americanista, y me interesa mucho. Ella fue nombrada teniente-coronel por Belgrano, por el general Belgrano de Argentina, pero al mismo tiempo no la dejaban tener un ejército. Las cosas que se proponen las mujeres, teniente-coronel, una heroína, la heroína de las republiquetas, pero nada de ejército porque no podía tener mando so-

bre una tropa de hombres. Entonces, ella arma su ejército de indios, ésos no eran hombres. Entonces a mí me interesa muchísimo; los indios eran muy leales y la adoraban, tenía un lugarteniente que la adoraba. Entonces, quiero ver como el pensamiento, el sistema del pensamiento de la mujer y del indio pueden funcionar hacia un plano donde están trabajando como una realidad lateral, que era lo que decíamos antes, y al mismo tiempo pueden sorprender al otro y ganarle. Ganó treinta y tres batallas; ganó más batallas que los otros juntos, que no peleaban tan bien. Debido a que va a ser un trabajo latente me interesa mucho. Quiero investigar, así que no sé qué va a surgir de todo esto, pero tengo una base histórica. Eso va a ser muy lindo. Tengo muchas ganas de ir a Bolivia, a investigar un poco, ver los archivos en Sucre; ella nació allí en lo que antes era Chuquisaca. Voy a investigar todo sobre Sulurrui, pero después quiero ser muy libre, después no me quiero dejar llevar solamente por la cuestión histórica, porque además creo que la narrativa es una y que el narrador, si vos sos fiel, de nuevo a este caso de la fidelidad y de no importarte de nuevo si vos estás suscrito al feminismo, entonces vas a tener que decir una cosa, ¡no! Voy a tocar puntos históricos, voy a saber cosas. No por mí, no, por mi intuición también, pero más por el hilo narrativo simplemente. Simplemente, siguiendo el hilo narrativo, es una la narración en la vida. Y a esa narración, uno puede tener acceso. Entonces voy a saber cosas que la historia borró, que no quiso saber, de las que no quiso enterarse.

P: Otro tema que también tratas es la brujería. ¿Podrías hablarnos un poco sobre esto?

L.V.: Eso es algo de lo que yo creo que son mis pasiones laterales, digamos, *on the side*. Pero nunca son, nada es una cosa que está de lado, todo entra en el cauce de lo que uno está trabajando y lo que tiene la brujería es el trabajo del pensamiento mágico. Entonces es el trabajo dónde la realidad se expande y donde estás viendo todo, digamos, de lo que ahora dirían del lado derecho del cerebro, ese misterio donde confluyen la intuición y la percepción de otra realidad. Yo he leído mucho sobre chamanismo, me interesan mucho todas las máscaras, todas las culturas llamadas "primitivas." Uno de mis libros favoritos cuando yo era muy joven, de dieciséis años, era sobre la historia de las religiones. Todo eso a mí me fascina, entonces yo leo mucho, leo este tipo de literatura más que la ficción. A mí me preguntan: "¿qué autor te interesa?" y me quedo muy confundida, sé cuales me interesan, pero al mismo tiempo no son mi alimento de todos los días. En cambio esto sí es mi alimento cotidiano, digamos. Trabajo sobre cosas antropológicas, porque son formas de pensamiento, son estructuras diferenciadas de las formas del pensamiento de acceso al conocimiento.

P: Es un arma también, ¿no?

L.V.: Es un arma que desmonta, como pasa en *Cola de lagartija*, es un arma que también puede ser utilizada en tu contra porque hay una brujería

negra y una magia negra y una brujería de la destrucción. Pero el lenguaje es un arma aún más poderosa.

P: Vemos que tanto el lenguaje como la brujería son armas, ¿no sería el humor otra arma?

L.V.: Claro, es un arma del lenguaje. Y la brujería también trabaja mucho con la palabra. La curación por la palabra, la imposición de la palabra, es decir, lo que tenemos que tener es conciencia de que el humor es un lenguaje.

P: El humor me ayudó mucho aquí en los últimos doce años que tuvimos a dos payasos como presidentes.

L.V.: Pero, allí el humor lo están usando en tu contra. Sí, como con Menem que también es otro payaso... Pero, por allí no creés y detrás de la payasada está todo lo siniestro que puede ser esa forma, esa arma. Por otro lado, el humor es un arma para el escritor, para poder decir aquello que no puede ser dicho. Uno siempre está tratando de hablar de lo inefable, de aquello que no puede ser dicho y el humor es una vía. Donde vos podés hacer que las cosas sean más digeribles, que sean más asimilables... Porque cuando hablás del terror puro puede ser tremendo, puede ser totalmente melodramático, exagerado y mal... Y la gente ni lo puede decir ni lo puede recibir, pero si trabajas del lado del humor negro, allí se empieza a poder decir cosas que de otra manera no pueden ser dichas. En algunos textos, si no hubiera usado el humor negro, yo no hubiera podido decir una cuarta parte de lo que dije. En ese sentido son armas, porque la palabra es un arma del tipo de las artes marciales donde vos usás la fuerza del otro para devolvérsela. El otro te tira esta palabra como el judo, donde vas a hacer así y vas a devolvérsela, es una forma de *aikido*. No vas a estar allí, donde no te puede golpear como el *taichi*, donde vas a tener tal agilidad usando el humor, donde esa arma no te alcanza, te hacés de goma, allí es dónde tenés que aprender como estar, sobre todo las mujeres. ¡Cómo hemos sido siempre pinchadas a la pared como una mariposa con las palabras y las órdenes, las palabras del dominio! Hay que despincharse de la pared y acercarse a la pared y a los alfileres y tirarlos de vuelta como dardos.

P: La última pregunta es ¿cómo se siente Ud. ahora en estos Estados Unidos post-elección?

L.V.: Sí, estoy empezando a arrepentirme de haber pensado que no iba a volver. Pero, bueno vamos a dejar que las cosas se sedimenten, pero me siento muy contenta por lo que pasó con las elecciones, es una liberación total. Es un cambio de paradigma; si realmente lo asumen como debe de ser, es un cambio de paradigma para el mundo. Ahora esperemos que sí, porque siempre hay un lenguaje que se impone que las mujeres también asumen y empiezan a responder al canon masculino como Margaret Thatcher, por ejemplo. Y también estos cambios de paradigmas que están también en su planteo, después la sofocación de una presión puede limitarnos,

esperemos que no. Hay muchas pautas y mucho optimismo y muchas ganas de que eso no suceda...o sea que no va a suceder.
P: Gracias, gracias (todos).
L.V.: Gracias a ustedes.

Coordinación: Adriana J. Bergero

Edición y transcripción: Claudia Bautista
Jennifer Garson
Juanita Heredia
Bridget Kevane
Michael Ray
Carmela Zanelli

University of California, Los Angeles

NOTAS

1. El comité editorial de *Mester* y el equipo entrevistador agradece todas las gestiones de la Dra. Adriana J. Bergero y de Marta López-Lespada para conseguir la visita de Luisa Valenzuela a la Universidad de California, Los Angeles. Asimismo, agradecemos la labor de coordinación de la Dra. Bergero, sin la cual la presente entrevista no habría sido posible.
2. Luisa Valenzuela presentó una ponencia titulada "Writing and Politics," el día 4 de noviembre de 1992 en la Universidad de California, Los Angeles con ocasión del "Mathews Lecture" correspondiente al año académico 1992-1993.

Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

Las nuevas ondas de José Agustín — una entrevista[1]

Pregunta: Por lo general, en tus libros das una importancia preponderante al lenguaje. De hecho, se podría decir que tu singular tratamiento del lenguaje contribuye de manera sustancial al contenido del texto. ¿Qué relación guardas tú personalmente con el lenguaje? ¿Tienes formulada alguna teoría respecto a éste y su aplicación a la creación literaria?
José Agustín: Yo soy de los que piensan que el lenguaje es una parte fundamental de lo que se escribe pero que no es la parte determinante, es un elemento más de todos los que confluyen en la obra literaria. Yo pienso que el lenguaje tiene que estar en estricta correspondencia con todos los demás elementos formales y con el contenido en una concepción general. Por tanto, el lenguaje puede ser extraordinariamente cambiante según las necesidades del contexto. Me interesa mucho jugar con las palabras, jugar con el lenguaje porque creo que tengo la naturaleza y la facilidad, pero en muchas ocasiones me puedo contener muy bien según las necesidades que me plantean los textos. Y este es mi concepto general para abordar esta cuestión.
P: ¿Ves en el lenguaje cierto elemento de subversión tal vez?
J.A.: Puede tenerlo, ¡naturalmente! De hecho en las primeras obras que yo produje, uno de los elementos que llamaba la atención y que la gente ubicaba como algo subversivo era precisamente el lenguaje. Les llamaba la atención el uso de algo, de un lenguaje que tuviera relación directa con las hablas coloquiales pero que al mismo tiempo tuviese un sedimento artístico. No era una reproducción mimética de las hablas. Y además la carga de intensidad que pueda llegar a tener en un momento dado el lenguaje puede resultar muy provocativo o de plano fastidioso para mucha gente. Yo en los años sesentas y un poco los setentas padecí mucho; por una parte había una suerte de esquematismo de vérseme solamente en función del lenguaje y en segundo lugar como un lenguaje demasiado disolvente. Se consideró que existía un lenguaje de "la onda," que ciertamente existe. Es el lenguaje que hablaban los chavos de la onda en México y que era absolutamente antiliterario; entonces el sólo utilizar estos niveles de lenguaje era considerado una agresión y un acto contestatario.

P: A través de tu obra se puede observar una marcada influencia de la música rock y del cine en las técnicas narrativas que utilizas, ¿consideras el papel de los medios masivos de comunicación un factor determinante en tu estilo de escritura?
J.A.: ¡Sí, cómo no! creo que sí es muy, muy importante. Yo desde que crecí me interesaron mucho los lenguajes de los medios y poco a poco me fui metiendo en varios de ellos. Del cine por supuesto no solamente fui gran *fan* sino que también estudié cine. He escrito guiones, he dirigido películas y ahora estoy a punto de dirigir otra más. Tengo una novela que se llama *Ciudades desiertas* que estamos adaptando para filmar y que yo mismo voy a dirigir a fines de año en Estados Unidos. Me interesó mucho también la televisión. Yo empecé a trabajar en televisión en 1967 y de una forma u otra he continuado en ella. Y también por supuesto todos los niveles de periodismo en los que he trabajado. He hecho desde reportajes, editoriales, en fin.
P: Todo eso ha marcado bastante tu estilo.
J.A.: Sí, cómo no. Todos esos medios han contribuido a la generación del estilo en general y de todos ellos quizá el que resulta más visible es la presencia del rock. De hecho, hay gente que sostiene que lo que yo hago es una especie de poética del rock. Y yo en ocasiones pienso que lo que yo hago es una especie de rock verbal. La idea del rock como un puente entre la alta cultura y la cultura popular con sus características contraculturales me apasionó desde un principio y mi literatura se encamina mucho a esos niveles también. Tocar estratos del gran arte tradicional, no quitar los pies de la cultura popular en todos sus niveles, y aparte imprimir un ritmo y un sentido de rechazo a los valores establecidos, a la cultura institucional a través del rock.
P: En tu obra se observa una transición: mientras que en tus primeras novelas narras experiencias relacionadas con el adolescente clase-mediero del D.F., en tus obras posteriores se observa una visión más totalizadora de México. ¿Cómo explicas este cambio de enfoque?
J.A.: Yo siempre partí de la base de que un escritor que empieza muy joven debería escribir de lo que ve, de lo que sabe y de lo que siente. Y entonces a partir de ese momento yo empecé a narrar cosas de mi entorno inmediato correspondientes a mi edad. *La tumba* la escribí a los dieciséis años y la publiqué a los diecinueve. A los veintiún años tenía terminada *De perfil*. Entonces la edad que yo tenía me acercaba mucho a los estratos juveniles. Yo formaba parte de ellos, naturalmente, y claro es el tema de mis primeros libros aunque yo diría que de una forma más allá de mi voluntad se coló como una necesidad de dar, como una suerte de lo que llaman un rito de iniciación a la madurez. Es como un contexto subterráneo que está en las obras y que en cierta forma es lo que le ha dado a las obras cierta vigencia más allá en el tiempo. Hace unos dos años se festejó en la ciudad de México, con un gran entusiasmo los veinticinco años de mi novela *De perfil*. Y a

mí me entusiasmó mucho ésto porque cuando saqué yo el libro hubo críticos que dijeron que el lenguaje que utilizaba no iba a ser entendido en cuatro años. Es decir que en 1970 nadie iba a poder leerlo y en 1991 estaba festejando sus bodas de plata... bueno, cuando menos éso ya ha sobrevivido. Y más adelante conforme fui creciendo fui teniendo experiencias que me ampliaron notablemente el campo de acción. Por una parte, desde un principio me interesó bastante el fenómeno del erotismo que he venido trabajando en una línea constante en todo lo que he escrito después. Por otra parte, me interesaba mucho la realidad social mexicana en su interrelación con la cultura internacional que también es otra área que he venido cubriendo. En este sentido mi obra se ha vuelto un poco más social y más política en ciertos aspectos. Se ha compensado esto a su vez en una indagación en torno a la problemática interior. Me interesan mucho todos los estratos de percepción interior, los mecanismos de la mente, una suerte de camino de individuación que consciente o inconscientemente pueda llevar al ser humano, con toda una serie de ligas muy cercanas al mundo, primero a los sueños y a las intuiciones y después al mundo de la religión y muy concretamente a las experiencias religiosas más ligadas al misticismo que también es algo que está muy presente en muchas de las cosas que he estado escribiendo. Y entre todos estos elementos —más mi vida, las estancias en la cárcel, el nacimiento de mis hijos, las salidas al extranjero, etc.— me han configurado una concepción del mundo que ha ampliado notablemente los alcances iniciales de lo que yo planteaba y creo que actualmente me permiten manejar mayores registros, más recursos y una visión un poco más amplia.

P: ¿Qué te impulsó a escribir las *Tragicomedias*? ¿Forma esto parte del revisionismo histórico?

J.A.: Forma parte de la enorme necesidad que tenemos en México de refrescarnos la memoria. Tenemos la impresión de que somos proclives a la amnesia. El sistema político parte de sexenios y el sexenio tal como se ha manejado en México es una forma muy hábil que el sistema ha ideado para evitar la reflexión y la recapitulación. Cada vez que acaba un sexenio se empieza a especular notablemente. Ahorita estamos viviendo ese proceso. En el sexenio siguiente la gente se incorporará a toda clase de juegos que van desde charadas, quinielas, especulaciones de todo tipo para averiguar quién va a quedar. Buscan integrarse en los nuevos rumbos que se van a dar y de esta forma no queda espacio para la recapitulación de lo que ha ocurrido y pasa mucho en la historia reciente de México que se parta de una base que ya se vio, que ya se experimentó, que resultó nefasta y que se vuelve a repetir después. Los círculos viciosos en México son constantes. Somos concientes de ésto desde 1968 cada vez con mayor fuerza y hay un esfuerzo tremendo por recuperar la memoria y *Tragicomedia* en ese sentido forma parte de ésto.

P: Algo muy saludable sin duda.

J.A.: Sí, cómo no... urgente. En países como el nuestro es determinante. Yo caí de una forma muy extraña en la elaboración de *Tragicomedia*. En cierta forma los periodos que estuve en los años setentas y principios de los ochentas dando clases en universidades de los Estados Unidos me abrieron mucho el campo porque me pedían cursos que ya no eran estrictamente de literatura. Me pidieron un curso sobre el 68, otro sobre los problemas de libertad de expresión, sobre la relación literatura y sociedad, y poco a poco yo fui ampliando mi campo y acercándome hacia la historia. En varias ocasiones también tuve que dar cursos de historia de la literatura mexicana, pero enfatizando más el aspecto histórico, no tanto el literario. Esto me hizo meterme mucho en la historia de México. Y, por otra parte, también en la década de los ochentas yo hice durante ocho años un programa de televisión sobre literatura, y este programa me enseñó a sintetizar, a desarrollar una capacidad que no había descubierto en mí, que me permite condensar información, según yo, sin perder los elementos fundamentales y en una forma clara y bien armada que resulte digerible y accesible para la gente. Entonces todo ésto me llevó con el paso del tiempo a *Tragicomedia*.
P: ¿Se puede hablar de una escritura postmoderna en México? ¿encajaría tu obra dentro del contexto de la postmodernidad?
J.A.: Sí se puede hablar de una literatura postmoderna en México. Hay algunos autores que muy claramente han estado leyendo todos los trabajos sobre la postmodernidad, que tienen una sensibilidad que claramente es distinta en nuestro país y que están produciendo una literatura interesante, muy, muy interesante. Podría mencionar, por ejemplo, a un escritor que a mí me interesa mucho, se llama Oscar de la Borbolla. El está trabajando con una suerte de cosas que llama *ucronías* que son como crónicas ficticias trabajadas con un grado de meticulosidad e ingenio tal que uno puede creer que son crónicas reales pero que en realidad son completamente imaginarias y tienen un humor y una crítica social muy inteligente porque no es evidente. Yo creo que también Juan Villoro ha estado trabajando un poco en niveles que se podrían considerar postmodernos, y por otra parte, si entendemos como postmodernidad un panorama también, un paisaje anímico de desencanto y de fin de utopías y de pérdida de mitos de convergencia en relación de la historia y todo eso, bueno en los ochentas se dio una literatura que podríamos considerar postmoderna que llamamos nosotros a falta de mejor término —porque todavía no existía ese concepto— "la literatura del desencanto" en las que hay obras de José Joaquín Blanco, de Enrique Serna, de Agustín Ramos. En mi caso, la verdad yo nunca he penetrado teóricamente y a profundidad en las cuestiones de la postmodernidad. Hay ciertos elementos que me parecen muy claros de precisar, como un estrato en el cual todo el mundo de la modernidad que se vive como las búsquedas vanguardistas y experimentales evidentemente han quedado atrás; y, por otra parte, también recientemente he estado leyendo los trabajos de un estudioso de la modernidad en México que es Roger Bartra que me han ilumi-

nado mucho más el campo. No he tenido yo una reflexión profunda en torno a mi relación directa con todo ésto. Lo que sí sé es que en el campo de la literatura cuando empezamos a producir en los años sesentas nuestra obra no pertenecía al espíritu general de la literatura que se estaba produciendo. Tenía contenidos y manifestaciones enteramente distintos. Yo tengo un texto que se llama "Un día en la vida" que en ese sentido pueda ser tal vez muy elocuente. Es una narración de una fiesta que organizó Carlos Fuentes en una cantina que se llama "La Opera" y el personaje central de este cuento, aparte de Fuentes, es el escritor Perménides García Saldaña. Entonces al final después de pleitos, borracheras y cosas tremendas, el cuento termina planteando que nuestra generación se veía ya muy retirada de Fuentes y de García Márquez y de todos los grandes monstruos del *boom* porque evidentemente lo que nosotros estábamos haciendo era una cosa completamente distinta. Ellos tenían una visión más global, más de gran mosaico, más épica —hasta cierto punto— de definición de identidades nacionales y continentales; a nosotros ya nos tocó trabajar más en el terreno de lo individual en la manifestación de la problemática que tiene un valor social pero que parte de bases estrictamente individuales, y resentíamos por tanto condiciones mucho más difíciles. El cuento termina diciendo que a nuestra generación le había tocado amanecer en "ventarrones que desgajaban el alma," en condiciones que hacían el paisaje tremendamente difícil y que nos hacían tener a nosotros un pie en un espíritu y el otro pie en otro. Entonces yo creo que esto acerca mucho a ciertas visiones que se puedan tener de la postmodernidad y en este sentido yo no niego nuestra relación con eso. Como te decía hace rato, he estado viajando mucho por Europa y en mis presentaciones por allá una buena cantidad de críticos me han visto como un escritor típicamente postmoderno lo cual a mí me ha hecho pensar mucho.

P: ¿De qué manera sigue influyendo el espíritu del 68 en los intelectuales mexicanos? y ¿cuál crees que es el papel del intelectual en México en la actualidad?

J.A.: Yo creo que la cuestión del 68 en México es algo que sigue muy vivo. Ni remotamente se ha podido clausurar esta etapa porque representó el inicio de una enorme toma de conciencia que en términos materiales se tradujo en la gestación de una sociedad civil. Una sociedad civil que se ha ido incrementando con el paso del tiempo, que ha adquirido cada vez mayor fuerza y que en los últimos años ha resultado un contrapeso tremendo hacia el sistema y las formas institucionales. En cierta forma fenómenos como el terremoto del ochenta y cinco y las elecciones del ochenta y ocho se vuelven como nuevos capítulos que abren ciclos diferentes pero que aún permanecen interrelacionados con el anterior; porque el 68 nos marcó la necesidad de tomas de conciencia globales en los aspectos de la vida nacional y por otra parte trajo consigo aspiraciones muy grandes hacia la necesidad de una verdadera democracia, cosa con la que hasta la fecha no contamos. El auto-

ritarismo del régimen ahorita es tan férreo como en el sexenio de Díaz Ordaz. De hecho, en este último año se han estado repitiendo condiciones de vida que el gobierno mismo ha tratado de generar como una suerte de gran regresión cultural a formas de vida que se parecen mucho a los años sesentas. Entonces, ésto hace que cobre mayor beligerancia en cierta forma la cuestión del 68. Aunque claro como tema ya ha sido tratadísimo y se puede considerar hasta cierto punto una cuestión histórica. Yo mismo he escrito en ocasiones en términos del antidiluviano movimiento del 68. Y con respecto a los intelectuales, yo creo que su función actualmente es clave. A partir de 1970 el Estado mexicano se dio cuenta de la importancia que podían tener los cuadros de la intelectualidad. Siempre había habido una relación con la cultura muy visible, casi simbiótica entre el Estado y el intelectual, pero a partir de los setentas esto se incrementó. Una de las características del presidente Echeverría fue su cortejo al mundo intelectual, y él, entre otras cosas, logró incorporar a la gran élite universitaria a los procesos de gobierno a través de su política de supuesta apertura democrática que en realidad fue una inmensa cooptación de jóvenes. En la actualidad, pienso yo, hay dos clases de intelectuales: uno cuasi-orgánico que funciona muy directamente con el sistema que traduce, interpreta, analiza y propicia el desarrollo de los elementos que propone el sistema; y otro claramente independiente que no se le puede ubicar esquemáticamente en un campo de la oposición, sino que cumple su función crítica simplemente y al cumplirla automáticamente se convierte en un vehículo fenomenal de importancia política en la actualidad. Entre estos intelectuales de primerísima importancia me gustaría mencionar a Jorge Castañeda, Lorenzo Meyer, Carlos Ramírez, Jorge Aguilar, Miguel Angel Granados, Roger Bartra y, por supuesto, a Carlos Monsiváis. Es un grupo de gente muy, muy brillante y extraordinariamente bien capacitada y preparada que está cobrando una importancia medular en la vida mexicana. Entonces la disputa por la nación se está dando de entrada en el campo de la intelectualidad.

P: Y en el otro grupo de intelectuales, ¿quiénes están?

J.A.: Muy claramente Octavio Paz y Enrique Krauze, aunque éste tiene una posición crítica, en el fondo avala todas las propuestas neo-liberales de supuesta transformación del régimen. Está además todo el grupo de intelectuales conocidos como "los mapaches," también se les conoce como la izquierda que le gusta al gobierno, miembros del PRD que son o fueron miembros del Partido Comunista; gente muy brillante también: está Arnaldo Córdova, está... se me van ahorita más nombres, pero es un grupo también muy compacto, muy sólido. Los más deplorables son los funcionarios que tienen ciertos niveles de intelectualidad y que la ejercitan en el espacio público. Se vuelven una suerte de gatilleros del régimen. Hay uno que se llama Romeo Flores Caballero que fue el director del Canal 13 y que ahora publica en *Excelsior* y lleva a cabo editoriales oficiales sumamente agresivas en contra de todas las manifestaciones de oposición que puedan existir

en nuestro país. Hay otros también, así como los que son funcionarios, que están integrados directamente al sistema. Los otros intelectuales que mencionaba no están integrados directamente, salvo algunos como Rolando Correa. Bueno, todo el grupo de *Nexos*, entre ellos Aguilar Camín, son intelectuales muy proclives al Estado.

P: Bueno ya de alguna forma has contestado a la siguiente pregunta, pero si quieres agregar algo... En tu obra reciente eres bastante crítico de los distintos gobiernos post-revolucionarios, ¿crees que pueda existir una intención real de transformación en el PRI?

J.A.: ¡Para nada! absolutamente para nada. Si la hubiera le tendríamos más respecto al PRI. Sinceramente la función actual del gobierno priísta es exclusivamente la de conservar el poder. Esa es su meta única, y por lo tanto recurre a procedimientos de guerra sucia que a estas alturas son verdaderamente vergonzantes. Esa es la única función ya estricta que tiene el PRI; el PRI es una institución prácticamente muerta, completamente acabada. Su deterioro es tan visible que solamente puede funcionar como un cohesionador de las fuerzas heterogéneas y políticas que se mueven en el cuerpo del Estado y que a fin de cuentas representan una manera de concebir la realidad que es terrible. Entonces, yo creo que del PRI no se puede esperar absolutamente nada; urge que desaparezca. El gobierno mismo no ha modificado el nombre porque no ha podido, porque de haber podido ya lo hubiera hecho. Pero inventó el Programa Nacional de Solidaridad que en buena forma es una suerte de nuevo partido oficial. Allí se canalizan recursos, propagandas extraordinarias de corte claramente político que antes ejercía el partido oficial.

P: Y por parte del pueblo, ¿hay algún tipo de presión para que desaparezca el PRI?

J.A.: ¡Sí, cómo no! sobre todo en el espacio de la sociedad civil. La sociedad civil es la conjunción de individualidades con todo tipo de concepciones del mundo que a veces están más cargados a los viejos juegos geométricos de la izquierda y de la derecha; éstas a veces se pueden emparentar más con preocupaciones de orden filosófico o con cuestiones más pragmáticas, pero logran anteponer todos sus planteamientos centrales para unirse en torno de cuestiones que evidentemente lo requieren. Por ejemplo, la democratización de México; ésta es una clara necesidad del país y está presente en todas la áreas de la vida nacional. A unos les preocupa más, a otros les preocupa menos, pero todo mundo está consciente de la necesidad de una verdadera reforma democrática en nuestro país. Entonces esto es una meta que logra cohesionar grupos y tendencias de todo tipo. Estas manifestaciones son tremendamente importantes porque han sido un contrapeso muy grande para los actos de gobierno, sobre todo en los últimos años con el gobierno de Salinas de Gortari. Y no es que se presione por la desaparición del PRI, el planteamiento no es en ese sentido, es simplemente: corrijamos toda una serie de fallas medulares que tenemos, y si en la corrección

de esas fallas va de por medio la modificación de ciertas instituciones, pues ¡transformémoslas! En realidad yo diría que la sociedad civil tiende a una desconfianza muy comprensible hacia todos los cuerpos políticos. Todos los partidos políticos están en la actualidad ya en un grado muy atrofiado y parten de bases que obviamente necesitan regenerarse. En reflexiones de este tipo, incluso hemos llegado a pensar en la necesidad de eliminar la palabra "partido," y al eliminarla buscar un nuevo concepto de unión, de militancia, que permita generar un fenómeno distinto porque éste obviamente ya no sirve. Entonces, la sociedad civil en su conjunto no apoya a ningún partido político; apoya transicionalmente o provisionalmente a aquel partido político que en un momento dado se acerque a sus aspiraciones.

P.: ¿Qué impacto crees que tendrá el Tratado de Libre Comercio en la cultura mexicana?

J.A.: Buenc, yo primero me pregunto si va a haber Tratado de Libre Comercio (T.L.C.). Las condiciones son sumamente difíciles para el Tratado. En estos momentos dependen exclusivamente de Estados Unidos. Es posible que aquí [en E. U], a través de las presiones que se lleven a cabo se logre pasar la ratificación del T.L.C. Cuando esto ocurra, si es que ocurre, porque tampoco es muy seguro de que ocurra, creo que hay factores en juego muy, muy importantes. El problema van a ser entonces Canadá y México. Al parecer México es el único país que no tiene ningún problema, que claramente podría ratificar el tratado en el acto, pero ésto depende de la estabilidad del gobierno de Carlos Salinas de Gortari. El presente actual tiene al presidente Salinas en un proceso de sucesión presidencial. El está jugando al "tapado," una vez más, y ha insistido en uno de los peores vicios del sistema que es el que le llamamos "el dedazo." Es decir, designar a su sucesor. No quiere abdicar de esta anomalía, claramente anacrónica y terrible. Al hacerlo, entonces, se ve envuelto en todo el juego de la politiquería tradicional que existe en nuestro país, que en estas ocasiones, dado que las formas de conciencia al respecto son cada vez mayores, está muy, muy a la vista: el Estado mexicano ha pasado de la hipocresía al cinismo y esto ha cambiado notablemente las condiciones. Es posible que él [Salinas] logre dar la designación presidencial, es posible que logre armar una ley electoral que le favorezca y es posible que logre hacer un cambio electoral el año próximo, que perpetúe cuando menos seis años a la casta que está actualmente en el poder. Pero también es muy factible, verdad, que todos estos problemas que se están dando en torno al T.L.C. modifiquen mucho la cuestión de la sucesión presidencial en México. Simplemente, si la discusión en torno al tratado se da en octubre, esta es una fecha incomodísima para Salinas de Gortari. El quiere prolongar el espacio, actualmente, de la designación de su sucesor. Porque de esa manera logra conservar el poder durante más tiempo y de esta manera logra, sobre todo, cuidar su política económica neo-liberal que está apuntalada enteramente en el Tratado de Libre Comercio. Y si las discusiones son muy álgidas allá [E.E.U.U.] y traen

consigo las discusiones de los derechos humanos en México y la democracia, automáticamente va a haber toda una serie de discusiones en nuestro país que van a modificar enteramente la manera de dar el "dedazo."
Estas modificaciones para dar el "dedazo" se pueden producir simplemente en el hecho de que estará más limitado el presidente y a quien él escoja se sentirá mucho menos ligado a Salinas simplemente por las condiciones de debilidad por las que va a dar Salinas el "dedazo." Todo esto, entonces, puede generar, se puede amalgamar como una vieja ley que existe en México que es "La ley del pendulazo presidencial." Es evidente que Salinas de Gortari quiere imponer una política trans-sexenial y quiere imponer sus puntos de vista al próximo gobierno. Todas las experiencias históricas que se han dado en la historia reciente de México, en que un presidente ha querido hacer ésto, han concluído en el fracaso total: Lázaro Cárdenas quiso continuar sus políticas a través de un plan sexenal, lo primero que hizo Avila Camacho fue desmantelarlas; Miguel Alemán quiso continuar con las políticas de modernización e industrialización que habían llevado a cabo Avíla Camacho y él y lo primero que hizo Ruiz Cortines, para poder fortalecerse como presidente, fue desmantelar todo el poder que tenía el presidente anterior y por lo mismo modificar sus criterios en muchas áreas y regresar a ciertas formas tradicionales de los principios de la Revolución Mexicana. El presidente Luis Echeverría quiso hacer un "Maximato" y tener el control sobre José López Portillo y López Portillo lo primero que hizo fue mandarlo al demonio y por lo mismo variar muchas de las formas de conducta. Ha sido tan insistente la presión trans-sexenal de Salinas de Gortari que quien quiera que quede, aún cuando él mismo lo elija, si no quiere ser un pelele de Salinas, es decir materializar el "Maximato," va tener que tomar posturas distintas, y una de las primeras manifestacioes que va a haber, por la importancia y la publicidad que tiene, es el T.L.C. Entonces pueden existir, a partir de la designación del candidato oficial, modificaciones en torno al Tratado de Libre Comercio en México. Y en Canadá también pueden hacer muchísimas cosas. Entonces yo todavía no quisiera especular en torno al T.L.C. porque siento que todavía está en una situación bastante conflictiva. Por otro lado, ante los problemas de la cultura, la "gringuización" a que nos podría llevar el T.L.C., pues es una cuestión ya póstuma, ya se dio, ya más no es posible. En los restoranes Metza te dan todos los menúes en inglés y te dan las medidas en *pints* y en *quarts* y en *yards* y en cosas de ese tipo. La penetración del lenguaje es verdaderamente alarmante. Ves Televisa ahorita, ¿qué ves? la mierda que le dan a los cubanos en español, ves *Cristina*, las telenovelas, ves todo ese tipo de cosas. Entonces está ya avanzadísima la penetración cultural en ese sentido. Lo que lo salva es esa sociedad civil. Es ese desarrollo cultural que hemos logrado tener, muy importantísimo, a partir del sesenta y ocho para allá, que así como ha avanzado todo en proceso de simbiosis con Estados Unidos, con los peores elementos de Estados Unidos, por otro lado se han fortalecido nociones muy importantes con res-

pecto a la soberanía e identidad nacional y la importancia de ser nosotros mismos. En ese sentido, el T.L.C culturalmente, yo creo que su tendencia sería colonizarnos aún más. En el 91 estuve yo en Puerto Rico y de repente tuve el *insight* tremendo y dije, "puta, para esto vamos con el T.L.C." Y en ese sentido es un proceso bastante visible.

P.: Es curioso porque siempre se había visto a la franja fronteriza como muy apegada, muy agringada. . . .

J.A.: Pero esto no es enteramente cierto. Donde he encontrado las defensas mayores de la nacionalidad es precisamente en la frontera. En el sur, yo puedo de repente "agringarme" en millones de cosas porque no lo siento como una cuestión realmente álgida. Pero en Ciudad Juarez, en Tijuana, Matamoros, en Reynosa, en todos esos lados es una cuestión vital. Está pegadito a uno. O te adhieres completamente a la cultura del otro lado o conservas tus valores nacionales y los defiendes más que abajo, precisamente por eso. O buscas una suerte de amalgama cultural que es lo que considero más sensato porque tampoco vamos a ponermos muy nacionalistas y chauvinistas y autárquicos y a pensar que "como México no hay dos" y que aquí la virgen María dijo que estaría mejor. Evidentemente hay que tomar de todas partes todo tipo de estímulos que nos sean apropiados. Sin que esto signifique una transcultura o cosas por el estilo.

P.: En el presente, ¿se puede hablar de censura en México? y si la hay, ¿de qué manera afecta tu propia creación literaria y la de otros artistas e intelectuales mexicanos?

J.A.: La censura es un aparato que existe en México desde siempre. A partir de las luchas del 68, la lucha frontal contra la censura ha sido muy importante y se han logrado victorias espectaculares. Existe una verdadera libertad de expresión, para ciertas gentes; los que tienen la responsabilidad y la tribuna para ejercitarla, pero se puede hacer. Hay vehículos de difusión totalmente independientes y que se saltan totalmente la censura. El gobierno de Salinas de Gortari, una de sus características que yo le llamaría una suerte de contrarrevolución cultural consistió en reverdecer la censura. Desde la entrada de su gobierno, simplemente en el terreno de la televisión se desmanteló todo el aparato que ya existía y que era muy bonito, de televisión cultural, todos los programas de opinión, en ese sentido fueron los que cesaron, simplemente. Y nada más queda el programa de *Nexos*. Simplemente ése no le ha [ofendido] al gobierno y puede seguir muy bien. La censura se ha incrementado muy fuerte también en la publicación. Podría citar varios casos —y en la radio—, en las publicaciones una periodista muy combatida que se llama Manú Dornbiërer tuvo que dejar de escribir por amenazas concretas que le hicieron porque escribió un artículo en que señalaba que el hermano y la familia de Carlos Salinas de Gortari estaba participando en un negocio bastante ilícito con el Hipódromo Nacional. Esto era intocable. Inmediatamente la Procuraduría mandó una carta de protesta. El periódico corrió inmediatamente a Manú Dornbiërer y quien sa-

be cómo habrá sentido la cosa Manú, ella misma dijo: "no vuelvo a escribir hasta que termine este sexenio porque mi vida aquí peligra." En el caso del radio, la radio tiene una notable fuerza para la opinión dado que la televisión no tiene la más mínima credibilidad, la radio se ha vuelto un factor muy importante. Algunas estaciones muy poderosas han logrado mantener cierto grado de autonomía pero otras han tenido que resistir los embates de la censura y han tumbado infinidad de programas, el caso de Francisco Huerta, por ejemplo, con su programa *Voz Pública*, que dos veces ha sido prohibido. Otras prohibiciones que se llevaron a cabo en distintos noticieros y programas de opinión en distintas radiodifusoras han sido muy notables.

P.: Ha habido mucha gente que se ha ido de la televisión a la radio, ¿no?

J.A.: Sí, exacto. Sí, porque en la televisión no hay nada que hacer. También se han dado muestras de censura en el terreno artístico. Por ejemplo, el sexenio empezó con la atmósfera del grupo "Pro-vida" atacando una exposición, [de] un pintor que había hecho una serie de cosas con las imágenes religiosas ligadas a la cultura popular. Entre ellas "Pedro Infante y la Ultima Cena" se les hizo espantosa y prohibieron la exposición y han estado prohibiendo cosas que parece que estamos otra vez en los años sesentas: desnudos en obras de teatro y en la danza en los gobiernos panistas sobre todo. Han prohibido discusiones sobre el aborto, discusiones sobre problemas políticos. En fin, hay un clima de censura muy visible en el país y el único medio que está logrando evadirlo, me parece a mí, es el cine. Porque de pronto la industria cinematográfica se dio cuenta que estaba obteniendo prestigio y dinero a través de una serie de películas que se están haciendo y que uno de los factores esenciales para que este fenómeno ocurriera era una elasticidad muy grande en la censura. Entonces allí encoge un poco la manga ancha. Pero en todos los demás espacios es muy difícil el ejercer la libertad de expresión.

P.: Además, hay que ver cómo se estrenan esas películas. Usualmente un día entre semana por la noche. En cambio las películas norteamericanas duran hasta dos meses. Entonces, ¿quién ve estas películas? Tienen mucho prestigio en el extranjero pero inclusive creo que es más fácil ver una película mexicana en Estados Unidos que en Tijuana, por ejemplo.

J.A.: Era también un poco eso, sobre todo con *Rojo Amanecer. Rojo Amanecer* resultó un taquillazo. Y hay otras: *Como agua para chocolate, La tarea, El bulto* han sido éxitos notables de taquilla y entonces han logrado conservarse más. Pero es cierto lo que dices. Usualmente se mandan a cines pésimos, o a cines que no les corresponde este tipo de películas y ellos lo hacen deliberadamente para matarla. Con respecto a mí, bueno, yo soy cliente de la censura en todos los campos. He sido censurado en el teatro. He sido censurado en el cine. He sido censurado en la prensa. He sido censurado en la televisión. Pero nunca había sido censurado en la literatura, hasta ahora. A mi libro, *La miel derramada*, la censura no la ejerció el gobierno. Ahora la censura la ejerció la iniciativa privada. Resultó que mi li-

bro *La miel derramada*, que es una colección de textos eróticos, tiene un desnudo en la portada que sigue siendo bastante inocuo y además eso es una pintura. No es ni siquiera provocativo. Yo protesté cuando me mostraron la portada y dije, "no, pos le falta algo más cachondón, ¿no?, más rico. No esta cosa tan fría." Bueno, pues esa portada inocua les molestó tanto a las grandes cadenas comerciales que ahora distribuyen libros en proporciones tremendas y que se han vuelto espacios indispensables para el movimiento de libros. Entonces *Aurrerá, Sanborn's, Comercial Mexicana Soriana* y no me acuerdo que otro conglomerado comercial decidieron que la portada del libro no se podía exhibir y por lo tanto prohibieron que se vendieran mis libros en sus tiendas. La editorial en ese sentido no quiso perder esos puntos de venta. La misma censura la habían ejercido hacia una novela que se llama *Un hilito de sangre* de Eusebio Rubalcaba. También la prohibieron las tiendas comerciales. Eusebio peleó durísimo con ellos y perdió a fin de cuentas, pero ganó en cuanto logró hacer ver esta actitud que estaban teniendo las cadenas comerciales. Y el caso mío, como ya se tenía esa experiencia, Planeta les dijo, "¿qué es lo que les molesta, la portada, no les molesta el contenido?" y ellos dijeron que el contenido no porque obviamente no lo habían leído. Me pregunto si sabrán leer. Y entonces hicieron una camisa que cubre la portada y se puede quitar. Uno puede comprar el libro, tirar la camisa inmediatamente y tomar el libro tal cual es entonces sí aceptaron que se distribuyera. Pero esas nuevas formas de censura se están dando ahora en México. Estamos viviendo la censura muy dura y esto va a durar mientras esté Salinas. Descubrió el Gobierno de Salinas que la cultura tiene una incidencia directa con los fenómenos políticos. Algo que no sabían los gobiernos anteriores.
P.: Recientemente varios premios literarios, el "Gilberto Owen" o el "Agustín Yañes" han sido otorgados a escritores jóvenes residentes fuera del Distrito Federal—en la Frontera Norte en particular—, ¿consideras esta una tendencia a descentralizar la literatura mexicana? Y según tú, ¿hacia dónde va la literatura mexicana?
J.A.: Bueno, sí, evidentemente son procesos de descentralización muy sanos que urgían en nuestro país. Está surgiendo una nueva novela urbana, que ya no es la novela urbana de la ciudad de México, sino que es la novela urbana de Morelia, de Zacatecas, de Chihuahua, de Ciudad Juárez, de Tijuana, de Oaxaca, de Jalapa, etcétera. Esta novela está hecha, me parece a mí con niveles muy decorosos de calidad literaria. Si no es que en unos casos de niveles muy estimables. Creo que es un paso natural que tenía que seguir la literatura que habla ya, en cierta forma del desarrollo y la madurez que ha adquirido México en muchas áreas, especialmente las culturales, y yo creo que es una tendencia que continúa. Evidentemente el tema de la gran urbe de la ciudad de México si no se ha agotado, ha dado lo que tenía que dar ya. Entonces muchos jóvenes están haciendo como Oscar de la Borbolla, inventando historias de la ciudad, pero que ya son historias ficticias o

historias apócrifas. Está empezando a surgir un fenómeno de ciencia ficción en México que, claro, no podemos hablar de viajes espaciales. No podemos hablar de toda esa *high-tech* tan tremenda, pero sí podemos hablar de realidades paralelas, sí podemos hablar de realidades virtuales, sí podemos hablar de entidades abstractas que están dentro del núcleo del cuerpo social. Y esto es algo que está prosperando. La característica actual de la literatura mexicana es la pluralidad y la diversidad y en ese sentido yo no veo todavía tendencias a que se modifique. Hay algunas corrientes que son visibles, como la corriente histórica, la tendencia hacia el erotismo, por otra parte, La literatura escrita por mujeres que está teniendo un auge muy grande. También un fenómeno postmoderno de literaturas que tienden a abrir las historias, a buscar historias muy interesantes, muy bien urdidas que tienen que ver con todo tipo de extractos de la historia y de las preocupaciones. Por ejemplo las novela de Carmen Boullosa que está escribiendo sobre piratas. O sobre fenómenos de la aspereza de la realidad y ligadas al sexo. Eso lo está haciendo un cuate que se llama Nayeb Yeya y otro cuate que se llama Guillermo Sabanelli. Están también las novelas que se están escribiendo con fines históricos pero que nada tienen que ver con México. El último premio Planeta/Joaquín Mortíz que ha dado una novela de Manuel Chavarría, que es una novela sobre el Siglo de Oro de Pericles, con un altísmo contenido erótico, con un altísimo contenido místico y con elementos de *thriller* policiaco. El paquetito resultó muy bien concebido y el éxito no se hizo esperar.

P.: Y la pasada fue histórica también...

J.A.: Y la pasada fue histórica también, la de Paco Taibo, eso fue más dentro de los parámetros tradicionales de la novela histórica. Esto es otra cosa y ha resultado muy interesante e incluso comercialmente está funcionando mejor que la de Taibo. Los niveles de estructura son muy correctos claramente la inventiva y el ingenio por parte del autor son muy notables y esto es un libro muy interesante que ha surgido se llama *El ojo de Indimenio*. Entonces se están dando este tipo de literaturas, pero como se vale hacer de todo, se hacen libros de todo.

P.: ¿A quién lees actualmente?

J.A.: Trato de leer a todo mundo. Leo cosas antiguas. Ultimamente he estado leyendo a Martín Luis Guzmán. Leo cosas muy nuevas. Entre los autores que a mí me interesan mucho están Jaime del Palacio, Enrique Cerna, sensacional el cuate.

P.: El libro *Uno soñaba que era rey* de Cerna.

J.A.: ¿Y leíste los cuentos? Son buenísimos: *Amores de segunda mano*. Se está yendo para arriba este hombre. Es muy talentoso. Villoro también me parece de lo más pujante. Me interesan las cosas de la Boullosa aunque todavía tengo [muchas reservas] acerca de su trabajo. Me interesa mucho lo de Eusebio Rubalcaba también, bueno, leo lo que sale. No soy un lector, como no hago reseñas ni nada, que tenga que estar funcionalmente al día.

Pero me gusta leer lo que se está produciendo, entonces leo bastante de todo ese material.
P.: ¿De la literatura chicana lees algo?
J.A.: Sí, aunque ahorita siento que ya me quedé un poco atrasado. Me falta leer cosas de Sandra Cisneros y de otro autor importante que ha surgido recientemente. Me quedé un poco en el mundo de Rudy Anaya, de Alurista, de Alejandro Morales, de Max Araujo. Lo que ha surgido en los últimos seis, siete años necesito ponerme al día. Y sí, ya Alejandro [Morales] me hizo el favor de soltarme un paquete de libros que me voy a llevar mañana para seguir leyendo a los chicanos.
P.: ¿Estás escribiendo alguna obra?
J.A.: Sí, tengo un proyecto de investigación que se llama *La contra-cultura en México*. Es un estudio sobre todas las formas contra-culturales que ha habido en México desde los años cincuenta. Eso ya lo llevo muy avanzado. Debe de salir a fines de este año. Tengo también una novela que estoy escribiendo. Allí poco a poco, pero he tenido que dejar un poco todo esto, o no le he metido el mismo grado de intensidad por la preparación de esta película [basada en *Ciudades desiertas*], pues, que voy a hacer.
P.: Yo tenía curiosidad preguntarte si te cuesta trabajo escribir o no. . . .
J.A.: No, tengo una facilidad tremenda, nata, como para hablar. Ahora, eso no significa que yo recurra al facilismo, yo trabajo. Decía don Alfonso Reyes, don *Pancho Kings*, "para ser escritor se necesitaba 60% de inspiración y 40% de nalgas." Algunos modifican los porcentajes. O sea sentarse a talachear duro con la corrección y todo eso ¿no? Yo creo en eso, naturalmente. Y fui alumno de Juan José Arreola, uno de los máximos estilistas de la literatura mexicana y él nos decía, "ustedes tienen que ser ebanistas de la literatura, no carpinteros" no producir muebles sino obras acabadísimas y ultrapulidas y supercorregidas entonces tengo una educación de mucho trabajo con lo que escribo, pero digamos que la materia prima me sale pero con mucha facilidad una vez que tengo yo la idea o tengo el impulso también y lo puedo desarrollar con una gran capacidad de trabajo. Luego mi sistema es dejar en la congeladora un buen período de tiempo lo que escribí y después irlo trabajando sin prisas y sin pausas, poco a poco hasta que rinda los niveles de diseño escritural que yo requiero. Creo que en ese sentido se puede percibir una mayor densidad en mi prosa reciente que en la de la primera etapa.
P.: Escribes a máquina, a mano. . . .
J.A.: Escribo a mano, sobre todo las novelas. Me encanta escribirlas a mano, y después ya las paso a la computadora y la computadora me ha modificado mi sistema de trabajo. Cuando escribía a máquina tendía a ser un mecanógrafo muy sucio. Después tenía que estar haciendo muchas correcciones. Soy bastante enfermizo de la corrección también. Entonces aunque ya fuera el cuarto o quinto tratamiento, los presentaba todos llenos de llamaditos, correcciones y todo tipo de cosas. La computadora me ha ob-

ligado a una mayor limpieza. No me puedo parar de la computadora si no limpio de errores mecanográficos que automáticamente me mete en un estrato de corrección literaria. Entonces estoy dejando versiones mucho más acabadas de como las dejaba antes. Entonces ya he reducido un poco mi tiempo de trabajo y se han modificado los procedimientos. Me gusta mucho la computadora. Se me hace chingonsísima.

P.: Te vas mucho por la intuición, me parece que estás hablando hasta cierto punto de una escritura automática, de descarga.

J.A.: Sí, eso era más al principio. *De perfil* , por ejemplo, lo escribí, bueno, bueno yo supe cómo iba a terminar *De perfil* y de qué estaba tratando como hasta la página 300. Había sido un impulso que se daba por sí mismo. Sí estaba muy cercana a la literatura automática, un estado auténtico de inspiración. Yo sí creo en la inspiración.

P.: ¿Te sigue influyendo Jung en ese respecto?

J.A.: Ah sí, cómo no. Pero más en una concepción general, como un esqueleto, un sustento primordial. No me siento tan junguiano así en el sentido ya de desarrollar tesis junguianas frente a la literatura o cosas de ese tipo. En ocasiones lo que escribo coincide con el mundo de Jung, pero es porque, en ese sentido, las aportaciones de Jung fueron muy claras al respecto de ciertas cosas. Sí, sí soy muy intuitivo pero también tengo un buen aparato intelectual y lo ejercito. Sí, yo me considero tanto artísta como intelectual, pero quizas tienes razón; sí hay una dosis mayor de artista que de intelectual.

Antonio Jiménez
Juan Carlos Ramírez
Javier Rangel

University of California, Los Angeles

NOTA

1. El comité editorial de *Mester* y el equipo entrevistador agradece a la Dra. Susan Schaffer todas las gestiones realizadas para conseguir la visita de José Agustí a la Universidad de California en Los Angeles y posibilitar la presente entrevista.



Publications Received

ABC Cultural. 47 (septiembre 1992), 51 (23 de octubre 1992), 52 (30 de octubre 1992), 53 (6 de noviembre de 1992), 54 (13 de noviembre de 1992), 55 (20 de noviembre de 1992).

ABC. Edición internacional. 30 de setiembre / 6 de octubre de 1992, 20 de octubre / 2 de noviembre de 1992, 10 de noviembre de 1992, 17 de noviembre de 1992, 24 de noviembre de 1992, 25 de noviembre / primero de diciembre de 1992.

¡Aha! Hispanic Art News. 124 (May 1993).

Brújula / Compass (Una publicación del Instituto de escritores latinoamericanos, The City College of New York). 16 (primavera / Spring 1993).

Derroso, Eucárdio. *Inexplicável Ternura.* Porto Alegre: Edições Caravela, 1992.

Diplomacia. 60 (diciembre 1992).

Fe de erratas (Project of the Taller literario de inmigrantes "El lugar sin límites," Chicago). 3 (marzo 1993).

Horizonte mundial / WLFD (Hoja informativa). 1.3 (mayo-junio 1992), 2.1 (enero-febrero 1993), 2.2 (marzo-abril 1993).

La Spagna di Oggi. Modernità e Conservazione. Atti del Convegno (Milano, 3-4 maggio 1991). Ed. by Donatella Montalto Cessi. Milano: Università degli Studi di Milano, 1992.

Montalto Cessi, Donatella. *Itinerari di Spagna. L'idea di impero nella Spagna degli Austrias. La questione del regionalismo spagnolo.* Milano: Università di Milano, 1992.

Pérez, Alberto Julián. *La poética de Rubén Darío. Crisis post-romántica y modelos literarios modernistas.* Madrid: Orígenes, 1992.

Valentino, José A. *Hojas al viento.* United States, 1993.

Weldt-Basson, Helene Carol. *Augusto Roa Bastos's I the Supreme. A Dialogic Perspective.* Columbia and London: University of Missouri Press, 1993.



Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

*MESTER'*S Team of Reviewers

Chang Soo Lee
University of California, Los Angeles

Hui-chuan (Felisa) Lu
University of California, Los Angeles

Jorge Marcone
Rutgers University

Luis Millones
Stanford University

Celia Rubina
Université de Toulouse, Le Mirail

Oscar Sarmiento
St. Lawrence University

Francisco Soto
University of Michigan, Dearborn

Ann M. Stock
University of Minnesota

Liliana Trevizán
University of Oregon

Salvador Velazco
University of Michigan, Ann Arbor

Monserrat Vilarrubla
Illinois State University

Linda M. Willem
Butler University



Contributor's Page

ROBERT NANA BAAH is presently a lecturer at Bethel College. He received his B.A. from the University of Ghana and his M.A. from the University of Alberta, Edmonton and is completing his Ph.D. at the University of Southern California. Mr. Baah specializes in contemporary literature of Spain and is now completing his doctoral dissertation entitled "El uso y el abuso de la historia en la metaficción postfranquista" at the University of Southern California, Los Angeles.

CLAUDIA MARGARITA BAUTISTA is currently a Master's student at UCLA specializing in Hispanic linguistics and Latin American literature. She also received her B.A. from UCLA.

ADRIANA BERGERO is an Assistant Professor in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. She is presently working on an investigation regarding the discourse of alienation in the post-modernist discourse of Jorge Luis Borges, as well as a study about Latin American exile and the internalization of exoticism in the representation of Latin America.

SYLVIA C. BLYNN AVANOSIAN is presently a doctoral student in Romance Literature and Linguistics at UCLA. Ms. Blynn received both her B.A. and M.A. degrees from UCLA as well. She specializes in contemporary Latin American literature with an emphasis in the area of Spanish American, Brazilian and Chicano studies. Ms. Blynn is currently working on a study of the relationship between *La guerra del fin del mundo*, by Mario Vargas Llosa, and *Os sertões*, by Euclides da Cunha.

SANDRA DEL CUETO received her B.A. degree from Manhattan College and earned her M.A. at UCLA where she specializes in the literature of the Spanish Golden Age. Before dedicating herself to academic endeavor of her own, Ms. del Cueto taught High School at Los Angeles Unified School District for six years.

THOMAS J. DI SALVO is an Assistant Professor of Spanish at Eckerd

College. He received his Ph.D. from the University of Wisconsin, Madison where he specialized in 18th and 19th Peninsular literature. Among his publications are his book entitled *El arte cuentístico de Vicente Blasco Ibáñez* as well as the articles "El costumbrismo bajo una nueva luz: Análisis de 'El último león de Blasco Ibáñez" and "El descenso perpetuo y la búsqueda existencial en la poesía de José Angel Valenta." Currently he is working on a comparative study of divorce as a literary theme in four Spanish authors: Cervantes, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, and Elena Quiroga, as well as a film analysis of *La boca del lobo* de Francisco Lombardi

JENNNIFER GARSON is a Master's student at UCLA in the Department of Spanish and Portuguese where she also received her B.A. degree. Ms. Garson specializes in contemporary Peninsular and Latin American literature.

JUANITA I. HEREDIA is also a Master's student at UCLA in the Department of Spanish and Portuguese specializing in women writers of the Americas. She received her B.A. in English and Spanish literature from U.C. Berkeley. Ms. Heredia will participate in the current poetry circles of San Francisco and plans to travel to England this summer to meet other scholars with similar interests.

ANTONIO JIMENEZ is presently a doctoral candidate in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA specializing in contemporary Latin American narrative. He has previously published two articles in *Mester*: one on "El perseguidor" by Julio Cortázar as well as a book review on Sebold's edition of Bequer's *Leyendas*. Currently, Mr. Jiménez is completing his dissertation entitled "The Narrative Works of José Agustín: Onda and Postmodernity in Mexico."

BRIDGET KEVANE is a doctoral candidate in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. She received her B.A. from Sarah Lawrence College and her M.A. from New York University. Ms. Kevane specializes in Twentieth Century Latin American Literature and is presently working on her dissertation topic which ranges from El Inca, Rigoberta Menchú to Sandra Cisneros and Nuyorican and Puertorican writers.

EFRAIN KRISTAL is Associate Professor in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. Dr. Kristal received his Ph.D. from Stanford University and specializes in Latin American literature. He is the author of *The Andes Viewed from the City. Literary and Political Discourse on the Indian in Peru 1848-1930* and has just completed a book entitled *La tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en la narrativa de Mario Vargas Llosa.*

MERCEDES LIMON is also a doctoral student at UCLA. She received both her B.A. and M.A. from California State University, Los Angeles and specializes in Latin American Literature. A poet as well, Ms. Limón has published *Sabor de tierra amarga*, a collection of her lyric works. Her scholarly publications include "Modernismo y ciudad en la novela contemporánea," published in *Mester* in 1992. She is currently preparing for her qualifying exams.

JACQUELINE MITCHELL is a doctoral student at UCLA specializing in Twentieth Century Spanish and Latin American literature. She received her B.A. from Point Loma College and her M.A. from UCLA. She is currently preparing for publication an article on romantic theatre, as well as doing research on the Post-Franco Spanish novel.

M.J. MURATORE is an Associate Professor of French and Associate Director of Graduate Studies at the University of Missouri. Professor Muratore specializes in French literature of the seventeenth century as well as the phenomena of mimesis and metatextuality. Among her many publications are two books on Corneille including: *Cornelian Theater: The Metadramatic Dimension*, published in 1990; several articles on neo-classical theory and textuality. She has just completed a book-length study on mimesis in the neo-classical period and has also written articles on Francophone literature. Currently she is working in self-reflexivity in Moliére's Dom Juan.

GLORIA OROZCO received her B.A. in psychology from UCLA, where she also completed her M.A. and is currently finishing her doctoral studies. Ms. Orozco specializes in contemporary Latin American theater, especially that of her native Colombia. She has previously published in *Mester* the article entitled, "Albalucia Angel y literatura fantástica". Soon she will publish her latest article, "La memoria en el corrido: los discursos de la historia".

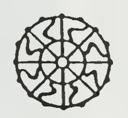
JUAN CARLOS RAMIREZ is presently a master's student in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. Mr. Ramírez earned his B.A. degree from UCSD. He specializes in contemporary Latin American literature and is interested in the Mexican *corrido* and the Student Movement of 1968. Mr. Ramírez published an interview with Paco Ignacio Taibo II, also in *Mester*, which appeared in the Spring issue of 1992

JAVIER RANGEL received his M.A. and B.A. from San Diego State University. He is now a doctoral candidate at UCLA, with a specialization in Latin American Literature. He has also published an article entitled "De lo fantástico a lo alegórico: El llamado a la resistencia en *The Shrunken Head*

of Pancho Villa". He is currently studying the development of Northern Mexican theater and Spanish-language theatre in Los Angeles.

MICHAEL RAY is a master's student in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. He received his B.A. in English from Loyola Marymount University in 1989 where he published several poems in the *LMU Literature Review*. Mr. Ray specializes in contemporary Latin American literature and poetry.

VERONICA RODRIGUEZ-SIFONTES is also a master's student in the Department of Spanish and Portuguese at UCLA. She received her B.A. in history from the University of the District of Columbia. Ms. Rodríguez-Sifontes specializes in contemporary Spanish American literature and, along with Juan Carlos Ramírez, has published an interview with Paco Ignacio Taibo II in *Mester*. She is currently working on an study of the collection of short stories entitled *La luna no es pan de horno*, by Laura Antillano, as well as an investigation regarding the play *El juego*, by Mariela Romero, both Venezuelan authors.



QUADERNI IBERO-AMERICANI

Revista de actualidad cultural de España, Portugal
y América Latina, fundada en 1946

Suscripción anual:

- Italia .... £. 50.000
- Extranjero .... $ 50

DIRECCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y REDACCIÓN
Via Montebello, 21 - 10124 Torino - Italia
Tel. 011/812.59.80 - Fax 011/812.54.56

Mester quiere expresar su agradecimiento a todos aquellos que nos han prestado su apoyo en forma de

Subscripciones voluntarias

Salvador Acosta
Rubén Benítez
Verónica Cortínez
Sandra del Cueto
Gloria Gálvez-Carlisle
Efraín Kristal
C. Brian Morris
Susan Plann
Michael Ray
Sylvia Sherno
Shirley L. Arora
Adriana J. Bergero
Jacqueline Cruz
Eduardo Dias
Carroll B. Johnson
Marta López-Lespada
Claudia Parodi-Lewin
Claudia Prada
Susan Schaffer

Donativos

Joaquín Gimeno Casalduero
Chang Soo Lee
Berta Graciano
José Pascual Buxó

Sandra Cisneros Cherrie Moraga Gloria Anzaldua Mary Helen Ponce Rudolfo Anaya

Tomas Rivera Americo Paredes Rolando Hinojosa Oscar Zeta Acosta

Norma Alarcon Lucha Corpi Richard Rodriguez Helena Maria Viramontes Lorna Dee Cervantes Pat Mora

John Rechy Jose Montoya Cherrie Montoya Rudolfo Anaya Josephine Niggli Ana Castillo



Literary Journal of the Graduate Student of the Department of Spanish and Portuguese University of California, Los Angeles

Invites Contributions
for Volume 22 number 2

"Chicana/o Literary Discourse: Transcending Cultural Borders"

Topics such as:

Crossing cultural boundaries
Sexuality/Gender Studies
Oral tradition
Redefining language in its transforming process
Bridging the gap between academia & community
Decolonizing the cultural myths

DEADLINE: OCTOBER 1, 1993

To be considered for publication, manuscripts should follow the New MLA Style Sheet. Preference will be given to manuscripts which do not exceed 15 pages. The original and three copies are required for all submissions. 3.5 inch disks in Word Perfect or Microsoft Word are appreciated. Mester, Department of Spanish and Portuguese, University of California, 405 Hilgard Ave., Los Angeles, CA 90024

Denise Chavez Pat Mora Lucha Corpi Norma Alarcon Helena Maria Viramontes Ana Castillo

John Rechy José Montoya Rolando Hinojosa Pat Mora Josephine Niggli Julio G. Arce José Montoya

Sandra Cisneros Cherrie Moraga Gloria Anzaldua Denise Chavez

Tomás Rivera Américo Paredes Rolando Hinojosa Oscar Zeta Acosta Rosaura Sánchez

ANALES DE LA LITERATURA

ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Anales de la literatura española contemporánea publishes scholarly articles on all aspects of twentieth century Spanish literature (from Modernismo and the Generation of 1898). It also includes panoramic articles on the Spanish theater during the preceding year, book reviews of critical and creative volumes, and bibliographic studies. Manuscripts are welcome. They should be between 10 and 25 typewritten pages (including notes) and prepared in accordance with the *MLA Handbook*. The original, an abstract in the language of the essay, and two additional copies of both must be accompanied by unattached return postage. Articles may be written in ENGLISH or SPANISH.

Published and Forthcoming Articles: On Rafael Alberti, Fernando Arrabal, Azorín, Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Jesús Fernández Santos, Federico García Lorca, Angel González, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Carmen Laforet, Juan Marsé, Carmen Martín Gaite, Luis Martín Santos, Emilio Prados, Elena Quiroga, Claudio Rodríguez, Gonzalo Torrente Ballester, Esther Tusquets, Francisco Umbral, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, etc. Special issues on 20th Century Spanish poetry, drama/theater and narrative fiction are being published starting in 1991.

Subscriptions rates are:	*one year*	*two years*
Individuals	$18.00	$32.00
Institutions	$45.00	$80.00

Please send correspondence, manuscripts, subscriptions and exchanges to: Luis T. González-del-Valle, *ALEC*, Department of Spanish and Portuguese, University of Colorado, Campus Box 278, Boulder, CO 80309-0278, USA. Send manuscripts from Europe to: Darío V llanueva, *ALEC*, Departamento de Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Spain.

CRITICA HISPANICA

CRITICA HISPANICA

Crítica Hispánica is a journal devoted to scholarly articles and notes in Spanish and English dealing with Hispanic Literature and Linguistics. Submissions are referred by at least two expert readers. Articles should not exceed twenty typewritten pages (double-spaced) and should adhere in format to the *MLA Handbook*. Notes should be placed at the end of the text. In order to expedite an early decision, contributors should submit an original and two photocopies, accompanied by a self-addressed envelope and unattached stamps. The journal also has a book review section. A book will not be considered for review, however, unless the edition itself is sent for reading. Offprints can be purchased by contributors for a set fee.

Crítica Hispánica appears twice a year, Spring and Fall. On occasion both issues may be published jointly. Claims for undelivered issues will be honored if they are received within six months of the publication date; thereafter, the single issue price will be charged. Advertising space is available. Exchanges with other journals are welcomed.

SUBSCRIPTIONS

Individual (U.S. & Canada): $12.00
Institutions (U.S. & Canada): $27.00
Individuals (Foreign): $18.00
Institutions (Foreign): $38.00

Back issues (each number):
U.S. and Canada: $25.00
Foreign: $30.00


Monographic Review
Revista Monográfica

Monographic Review/Revista Monográfica

ISSN: 0885-7512

Printed in the United States of America

The *MONOGRAPHIC REVIEW/REVISTA MONOGRAFICA*, a professional journal of criticism in the Hispanic Literatures, is monographic in character, insofar as each number is devoted to a single theme, major writer, or specific literary phenomenon. The first number comprised essays on Hispanic Children's Literature while the second treated the Literature of Exile and Expatriation. The third volume comprised two numbers devoted respectively to Hispanic Science Fiction/Fantasy and the *Novela Negra*. The fourth volume was devoted to the *cuento* and especially to brief fiction written by women and little-known masculine story-tellers. The present number treats Hispanic Marginal Literature (the Comics, the Erotic, etc.). Submissions are now being accepted for Volume VIII on Hispanic Women's Experimental Fiction. Contributions should observe MLA style and should be accompanied by diskettes.

Subscription rates for the MONOGRAPHIC REVIEW/REVISTA MONOGRAFICA
$25.00/year.
Back Numbers: $35.00; foreign, $45.00.

Make checks payable to the *Monographic Review*
Box 8401
U.T. Permian Basin
Odessa, Texas 79762
FAX (915)-367-2115
E-Mail G_Perez @ UTPB.PB.UTEXAS.EDU

BULLETIN OF THE COMEDIANTES

EDITOR
James A. Parr
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Riverside
Riverside, California 92521

ASSOCIATE EDITOR
Louise Fothergill-Payne
Department of French, Italian & Spanish
University of Calgary
Calgary, Alberta, Canada T2N 1N4

BOOK REVIEW EDITOR
Charlotte Stern
Department of Romance Languages
Randolph-Macon Woman's College
Lynchburg, Virginia 24503

MANAGING EDITOR
José A. Madrigal
Department of Foreign Languages
Auburn University
Auburn, Alabama 36849

BULLETIN OF THE COMEDIANTES

Founded by *Everett W. Hesse*

EDITORIAL POLICY

Published in the Summer and Winter by the Comediantes, an informal, international group of all those interested in the *comedia*, the *Bulletin* welcomes articles and notes in Spanish and English dealing with 16th- and 17th-Century Spanish drama. Submissions are refereed by at least two expert readers. In order to expedite an early decision, contributors should submit an original and one photocopy, accompanied by a self-addressed envelope, loose stamps, and an abstract. Typescripts should adhere in format to the *MLA Style Manual.* Accepted articles should be available in typescript and on diskette (any format). Offprints can be purchased by contributors for a set fee. All rights remain with the author. The "Forum" encourages critical and professional dialogue, and the "Mentidero" reports activities relating to the *comedia.* Advertising space is available.

SUBSCRIPTIONS

(US & CANADA)
Individual: $15.00 (US DOLLARS)
Student & Emeritus: $10.00 (US DOLLARS)
Non-Individual: $30.00 (US DOLLARS)
(FOREIGN)
Individual: $18.00 (US DOLLARS)
Student & Emeritus: $13.00 (US DOLLARS)
Non-Individual: $35.00 (US DOLLARS)

Back issues: $25.00 (US DOLLARS)

Canadian *Comediantes*, who wish to pay in their own currency, please send $18.00 to:
Prof. Alfredo Hermenegildo
525 Avenue Berwick
Ville Mont-Royale, PQ
H3 R2 A1, Canada

Comediantes españoles que quieran pagar su cuota con moneda española, por favor remitan 2.000 pts., a:
Prof. César Oliva
Dr. Fleming-Edf. Orcasitas 5°C
Murcia, España 30004

LETRAS FEMENINAS

Las opiniones expresadas por los autores son de su exclusiva responsabilidad y no indican necesariamente el pensamiento de la Dirección ni de la Asociación.



